



ПОЭТИКА НОВЕЛЛЫ ДОСТОЕВСКОГО

ИРИНА АВРАМЕЦ

ПОЭТИКА НОВЕЛЛЫ ДОСТОЕВСКОГО

ИРИНА АВРАМЕЦ



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Отделение семиотики Тартуского университета, Тарту, Эстония

Научный руководитель: профессор, доктор филологии Юрий Лотман;
профессор, доктор философии Пеэтер Тороп (Тартуский университет)

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии по семиотике и культурологии 26 июня 2001 г. Ученым советом отделения семиотики Тартуского университета

Оппоненты: Петер Енсен, PhD, профессор Института славистики
Стокгольмского университета
Роман Лейбов, PhD по русской литературе, Тартуский
университет

Защита состоится 8 ноября 2001 г.

Памяти Юрия Михайловича Лотмана

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	9
1. Постановка вопроса. Терминология	9
2. Методология и материал исследования	18
Глава 1. ИСТОРИОГРАФИЯ ВОПРОСА	23
Глава 2. ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ НОВЕЛЛЫ ДОСТОЕВСКОГО	35
Глава 3. ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ ЖАНРОВОЙ ДЕФИНИЦИИ	47
Глава 4. ЭПИСТОЛЯРНАЯ НОВЕЛЛА: «РОМАН В ДЕВЯТИ ПИСЬМАХ»	58
4.1. Сентиментальный роман и переписка двух шулеров	58
4.2. «Конспиративный дискурс» и специфика новеллы	61
4.3. Цитатный полигенетизм и полифункциональность	64
4.4. Лейтмотив письма в творчестве Достоевского	72
Глава 5. ПРОТИВОРЕЧИЕ И КОНТРАСТ КАК ПРИНЦИП СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ НОВЕЛЛЫ	76
5.1. «Господин Прохарчин»	76
5.2. «Чужая жена и муж под кроватью»	90
5.3. «Честный вор»	98
5.4. «Елка и свадьба»	103
Глава 6. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА ДОСТОЕВСКОГО: «ПОЛЗУНКОВ»	109
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	118
ЛИТЕРАТУРА	121
KOKKUVÕTE	131
SUMMARY	135

ВВЕДЕНИЕ

1. Постановка вопроса. Терминология

При изучении семиотических аспектов поэтики новеллы Достоевского необходимо учитывать тот факт, что время создания его ранних новелл рассматривается в *исторической поэтике* как эпоха разрушения традиционной жанровой системы и повышения роли авторского начала (Аверинцев и др. 1994: 33). Вместе с тем, и в семиотике литературы, начиная с первых программных работ в этой области, проблема жанра имеет важное значение, будучи связана с проблемами выделения типов дискурса, типов наррации, способов кодирования и т.п. (Todorov 1978: 44–62). В семиотике литературы также учитывается то обстоятельство, что в историческом плане можно говорить о периодах сильной нормированности и кодифицированности жанров и о периодах, когда нормированность и кодифицированность ослаблены, что придает понятию жанра амбивалентный характер (Corty 1978: 119). С одной стороны, жанр определяет наше восприятие: “the literary genre offers an initial physiognomy and conditions the sign quality of the characters, the themes, the motifs; it leaves its mark on the signifiers, on the structure that these assume, and on their contextual use” (Corty 1978: 117). С другой же стороны, жанр имплицитно содержит “программу произведения”, тип соотношения разных уровней текста (Corty 1978: 121).

Само название нашей работы указывает на то, что преимущественное внимание будет направлено на проблемы семантики, поскольку же объектом нашего рассмотрения являются конкретные тексты художественной литературы, то семантическая проблематика в данном случае корректируется не только сдвигом в сторону изучения соотношений текста и его фрагментов с внетекстовой реальностью, понимаемой в значении “виртуальной реальности”, но и выделением специфической референциальной сферы — других текстов (как текстов других авторов, так и других текстов того же автора).

Аспект синтактики имеет для нас не меньшую актуальность, поскольку, с одной стороны, для общей, или теоретической, поэтики вопросы поэтического синтаксиса столь же актуальны, как и вопросы поэтической семантики, а в описательной поэтике (в рамках которой мы предполагаем вести наше исследование) главной проблемой традиционно является именно проблема композиции, “т.е. взаимной соотнесенности всех эстетически значимых элементов произведения (композиция фоническая, метрическая, стилистическая, образно-сюжетная и общая, их соединяющая) в их функциональной взаимности с художественным целым” (Гаспаров 1987: 295), а с другой, в теории жанров практически неизменно именно композиция выделяется в качестве одного из важнейших конститутивных признаков

жанра вообще (Жирмунский 1977: 29, 32; Тынянов 1977: 261; Петровский 1927: 71–72), а жанра новеллы — в особенности.

Поскольку для нашей работы является принципиальным максимально четкое, определенное употребление литературоведческих терминов, необходимо, учитывая спорность некоторых теоретических проблем и наличие различных (иногда прямо противоположных) трактовок одних и тех же литературных явлений и литературоведческих понятий, оговорить наше использование наиболее важных терминов.

Так, слово **жанр** нами употребляется в значении “промежуточной” (т.е. между “литературным родом” и “литературным видом”¹) типологической категории, выделяющей класс литературных произведений, обладающих комплексом определенных признаков сюжетостроения, композиции, метра, объема, прагматической установки. Б. В. Томашевский, рассматривая жанр с точки зрения литературной эволюции, использовал апробированный русскими формалистами термин “прием”, являющийся, по его мнению, составным элементом системы признаков, характерной для того или иного жанра:

“Приемы построения группируются вокруг каких-то осязаемых приемов. Таким образом, образуются особые классы или жанры произведений, характеризующиеся тем, что в приемах каждого жанра мы наблюдаем специфическую для данного жанра группировку приемов вокруг этих осязаемых приемов или признаков жанра /.../. Признаки жанра, т.е. приемы, организующие композицию произведения, являются приемами доминирующими, т.е. подчиняющимися себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого” (Томашевский 1928: 159).

Признавая возможность принадлежности признаков жанра к любой стороне художественного произведения, в том числе и к теме, Томашевский полагает определяющим моментом в образовании жанра “совокупность доминант”, т.е. совокупность именно композиционных признаков.

Согласно М. М. Бахтину, жанр (роман, повесть, новелла, поэма) является “чисто композиционной формой организации словесных масс” (Бахтин 1975: 19). По Р. Уэллеку и О. Уоррену “жанром можно условно считать группу литературных произведений, в которых теоретически выявляется общая «внешняя» (размер, структура) и «внутренняя» (настроение, отношение, замысел, иными словами — тема и аудитория) форма” (Уэллек & Уоррен 1978: 248). Проблемы, связанные с объемом самого понятия *жанр*, с модификациями этой категории, с ее эволюцией, с “неоднородностью статуса жанра в синхроническом разрезе” и т.п. рассматриваются в работах С. С. Аверинцева “Историческая подвижность

¹ Cp.: “Although the term *genre* is sometimes used to refer to subcategories of literary forms such as sentimental novel, *Entwicklungsroman*, or Classical novella, Romantic novella, etc., I am here reserving *genre* for the major types of fiction: the short story, the novella, and the novel” (Leibowitz 1974: 12).

категории жанра: опыт периодизации” и “Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости” (Аверинцев 1996: 101–114; 191–219). Как пишет исследователь:

“Теории, по-настоящему подходящей жанру, не существует по той же причине, по которой не существует по-настоящему подходящего ему терминологического обозначения; одно связано с другим. /.../ Вывод: нет возможности говорить ни об абсолютном отсутствии жанровой номенклатуры, ни о ее нормальном функционировании. Жанр существует *de facto* и даже признан *de facto*, но его бытие принципиально отличается от бытия жанров, получивших признание *de jure*” (Аверинцев 1996: 213).

Поскольку понятие жанра является ключевым для нашего исследования, позволим себе привести обширную цитату из Томашевского, выделявшего два типа определения жанра — в зависимости от историко-генетического или типологического характера исследования:

“при типологическом изучении жанра определение его задается априорно. Можно говорить о трагедии и комедии вообще /.../ Но в таком случае заранее надо условиться о том, что такое трагедия и комедия /.../ Это будут отвлеченные, теоретические, служебные понятия (в большинстве случаев антиномические), — и от исследователя их вводящего, можно требовать только, чтобы они захватывали существенные признаки и облегчали интерпретацию конкретного материала. Иное дело при историческом анализе. Здесь жанр определяется историческими своими границами, и только сознание современников может безошибочно засвидетельствовать принадлежность конкретного произведения к тому или иному жанру. Жанр и направление предстоят исследователю как заданное определенными границами поле изучения, — и черты, характеризующие жанр, определяются путем отборочного описания явлений, попадающих в границы жанра. В этом понимании жанр есть не отвлеченная научная категория, а живая историческая формация, — реальная категория, на которую ориентируются составляющие жанр конкретного произведения. Можно считать одинаково законными оба подхода к литературным фактам, но необходимо строго дифференцировать типологическое изучение от исторического” (Томашевский 1927: 60).

Следует отметить, что при историческом изучении творчества Достоевского перед исследователем встанет неразрешимая проблема определения жанровой природы многих произведений писателя, если он будет руководствоваться “сознанием современников”, поскольку современники Достоевского (а также сам писатель) зачастую давали разные жанровые наименования одним и тем же произведениям писателя (см. главу 3). Впрочем, трудно представить себе историческое изучение любого жанра, если единственным “верификационным” критерием для него признается сознание современников ... Разумеется, относя определенный корпус текстов Достоевского к жанру новеллы, мы пользуемся данными жанровой типологии, но она базируется на материале “историко-генетического”

исследования, каковое, в свою очередь, невозможно без теоретической (в том числе и типологической) базы, без использования “отвлеченных, теоретических, служебных” понятий.

Фабулой мы, вслед за Б. В. Томашевским, называем систему событий, объединенных логико-временной последовательностью, **сюжетом** — результат поэтической обработки этой системы событий (в качестве примера широкой распространенности такого определения понятий сошлемся на аналогичное: О’Toole 1982: 5–6). Как известно, существует несколько традиций в определении этих терминов, причем, полное расхождение в трактовке базовых понятий как теории, так и истории литературы встречалось и в годы сугубого внимания к литературоведческой терминологии и методологии, к “технике письма”, т.е. в 1910–1920-е годы. У таких актуальных для нашей работы исследователей творчества Достоевского, как А. Л. Бем и М. А. Петровский, расхождение лежит в определении “онтологической характеристики” понятия “сюжет”: для Бема “сюжет — результат отвлечения от конкретного содержания художественного произведения некоторых повторяемых форм человеческих отношений, психологических переживаний и явлений внешнего мира, результат, закрепленный в словесной формуле ($a+b+c, \dots$)” (Бем 1918: 7), тогда как в качестве оппозитивной по отношению к сюжету порой выступает не фабула, а *содержание* — “совокупность психологического, бытового, лирического и т.д. материала, которым оперирует художник; материал, закрепленный в слове” (там же). Иными словами, Бем видит аналогию соотношению сюжета и содержания в противопоставлении “общего и единичного представления”. Для Петровского же содержание художественного произведения — результат взаимодействия материи и формы. “Я склонен применять слово сюжет в смысле материи художественного произведения. Сюжет есть как бы система событий, действий (или единое событие, простое или сложное в своем составе), предстоящая поэту в том или ином оформлении, которое, однако, не является еще результатом его творческой индивидуальной поэтической работы. Поэтически же обработанный сюжет я склонен именовать термином *фабула*” (Петровский 1925: 174, 197). Как видно из приведенной цитаты, соотношение сюжета и фабулы у Петровского в данном случае прямо противоположно их соотношению у Томашевского. Впрочем, исследователь отнюдь не всегда верен данной позиции, поэтому необходимо в каждом случае *ad hoc* интерпретировать его терминопотребление.

Надо признать, что принятое нами определение терминов *сюжет* и *фабула* является скорее результатом многолетней привычки, сложившейся в процессе примыкания к литературоведческой традиции, восходящей к теоретической поэтике ОПОЯЗ’а, нежели итогом терминологических размышлений и результатом “свободного выбора”, поскольку как обыденное словоупотребление термина *сюжет* (в том числе и в речи литературоведов), так и этимология обоих слов свидетельствует о правомерности

иной трактовки: *sujet* — тема, предмет, то о чем повествуется, а не то, как повествуется, не случайно одно из значений этого слова — подлежащее (во французской грамматике)²; *fabula* — молва, сплетня; беседа, разговор; рассказ, сказание, предание; сказка, басня и т.п., т.е. как раз разновидность уже оформленного высказывания, текста, дискурса, а никак не “сырой материал”, подлежащий авторской обработке, или гипотетическая “естественная” последовательность событий.

Под **композицией** мы понимаем членение и взаимосвязь фрагментов текста в целом, т.е. конфигурацию не только сюжетных блоков, но и внесюжетных элементов, поскольку в противном случае становится неоправданным обращение к понятию “композиция” — его значение полностью покрывается расширенным понятием “сюжета”, являющегося в таком понимании как бы “материалом и формой” одновременно, т.е. трансформированной фабулой и способом этой трансформации. Композицию сюжета можно рассматривать в качестве “динамической схемы” произведения, в отличие от “конструкции” — его “статической схемы”. Согласно М. А. Петровскому, композиция и конструкция произведения соотносятся друг с другом, как его физиология и анатомия (Петровский 1925: 175). Синтез конструкции и композиции именуется исследователем организацией. Если “последовательность движения сюжета” обозначается Петровским термином диспозиция, а последовательность *изложения* сюжета — композицией, то, учитывая необходимость корректировки при использовании его терминологии, можно принять его положение в следующем виде: диспозиция это последовательность фрагментов фабулы, а композиция — последовательность фрагментов сюжета (экспозиция, завязка, развитие, кульминация и развязка), а также разнообразных внесюжетных элементов произведения (традиционно выделяются такие *элементы композиции*, как пейзаж, портрет, интерьер, лирическое отступление и др.).

Под **мотивом** мы подразумеваем мельчайший элемент текста, если речь идет о структуре конкретного текста (т.о., правомерно говорить о мотивной структуре сюжета), или же элемент **темы**, понимаемой нами в значении, близком к приведенному выше определению Бемом термина *сюжет*, т.е. в значении некоей общей ситуационной или событийной схемы, реализуемой по-разному в различных текстах. Иными словами, мы

² Этим, очевидно, обусловлено своеобразное предвосхищение (или же, напротив, следы влияния логического и психологического направлений в русской и немецкой филологии) оппозиции тема — рема в теории актуального членения предложения, развитой в Пражском лингвистическом кружке, в трактовке терминов А. Л. Бемом: “Содержание есть сказуемое суждения-произведения, то а, отвлеченное актом сравнения из прежнего душевного опыта писателя /.../. Тема — его подлежащее, тот х, который стал перед писателем и который был разрешен в процессе художественного творчества” (Бем 1918: 17–18).

декларативно (хотя и с прискорбием) признаем наличие двух значений в нашем употреблении слова “мотив”, что, как известно, крайне нежелательно, если речь идет о терминах, но что представляется нам практически неизбежным именно при оперировании понятием мотив в конкретных анализах текстов. Следовательно, при использовании выражений типа “мотив двойника/двойничества”, “мотив пути”, “мотив измены” и т.п. мы подразумеваем не реальный элемент текста, а некоторый инвариант, результат абстрагирования, “предельную ступень художественного отвлечения от конкретного содержания произведения, закрепленную в простейшей формуле ($a + b$)” (Бем 1918: 7). Как известно, А. Н. Веселовский мотивом называл “простейшую повествовательную единицу” (“простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$ ”), а сюжетом — “тему, в которой снуются разные положения-мотивы” (Веселовский 1940: 494–500). Полемизуя с “этнографической школой” по вопросу о происхождении мотивов и утверждая, что “методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами, хотя бы звуковой инструментовки”, и что “произведения словесности представляют собой плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей” (Шкловский 1925: 50), В. Б. Шкловский писал: “Сказка, новелла, роман — комбинация мотивов; песня — комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма. В понятии «содержание» при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается” (там же). По словам Ю. М. Лотмана, Шкловский декларировал “чисто синтагматическое выделение единицы сюжета”, но при этом “не выдержал этого принципа так последовательно, как это сделал В. Я. Пропп в «Морфологии сказки»: фактически, в основу его разборов положена не синтагматика мотивов, а композиция приемов” (Лотман 1970: 281).

Итак, в определении соотношения понятий *мотив*, *сюжет* и *фабула* мы лишь отчасти следуем положению Б. В. Томашевского: “Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. С этой точки зрения фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом — совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении” (Томашевский 1928: 137).

Предложенное Томашевским деление мотивов на статические и динамические представляется не вполне убедительным, поскольку *статические мотивы*, приведенные исследователем в качестве типичных: “описания — природы, местности, обстановки, персонажей, их характеров” (Томашевский 1928: 139), — вполне могут “двигать” сюжет (так, за описанием живописной местности может, например, следовать решение героя сделать в этом месте привал, что приведет к его смерти от руки лесных разбойников). В признании “мультифункциональности” мотивов, их способности формирования разных типов отношений на разных тематических

уровнях мы солидаризируемся с позицией Яна ван дер Энга (Eng 1983: 439).

В связи с тем, что большая часть исследуемого нами материала насыщена разного рода отсылками к иным текстам, а следовательно, проблема интертекстуальности в высшей степени актуальна для нашего анализа, то оговорим и наше использование ключевых терминов в этой области. Поскольку для нас является несомненным признание принципиальной множественности возможных **претекстов** (т.е. текстов, так или иначе отразившихся в анализируемом тексте), то, если воспользоваться приведенным П. Торопом различием и противопоставлением **интекста** и **интертекста** (Тороп 1997: 126–127), мы будем говорить преимущественно о поэтике интертекста. Интертекстуальность, включение *чужого слова*, литературная цитация, “интегральные и дифференциальные формы литературной рецепции” (Дюришин 1979: 150), литературные ассоциации, — эти и некоторые другие понятия литературной компаративистики и теории интертекстуальности на определенном уровне могут использоваться в качестве синонимических. Как отмечал И. П. Смирнов:

“Понятие литературной цитации правомерно использовать как узко (буквальное или близкое к букальному совпадение каких-либо фрагментов двух текстов), так и расширительно. В последнем случае термин «цитата» будет обозначать любого рода перекличку, соединяющую между собой литературные произведения, всякое реминисцентное содержание, извлекаемое нами из произведения. Цитатный характер с этой точки зрения могут иметь и элементы словесного облачения сюжета и сам сюжет; понятая таким образом цитата может быть результатом и сознательной и бессознательной установки на воспроизведение признаков чужой речи” (Смирнов 1981: 176).

В узком значении понятие **цитаты** используется нами для обозначения явного (в предельном случае — выделенного кавычками, шрифтом и другими графическими способами), иногда сопровождаемого ссылкой автора на источник, включения чужого слова, т.е. фрагмента любого претекста (в случае автоцитации, естественно, претекстом является один из предыдущих текстов автора), в данный текст. Очевидно, что вопрос о сознательном, намеренном — или же неосознанном, невольном цитировании при таком понимании термина снимается. **Реминисценция** предполагает перекличку текста с претекстом преимущественно на лексическом уровне. **Аллюзия**, — отсылка к претексту, не обязательно содержащая лексические совпадения, более того, аллюзия может быть как литературной, так и историко-культурной, мифологической, биографической. О возможных классификациях реминисцентной/цитатной техники (с точки зрения типов подтекста, функций реминисценций в тексте, формальных разновидностей реминисценций и т.п.) см., например: Цивьян 1971, Минц 1973, Лотман 1975, Тороп 1981, Йованович 1984. Как можно

заметить, наше словоупотребление терминов *цитата* (в узком смысле), *реминисценция* и *аллюзия* ближе всего к определению трех типов “цитат или реминисценций”, приведенных в работе З. Г. Минц: “1) цитаты в собственном смысле — точно воспроизведенные отрывки «чужого текста» /.../; 2) перефразировки «текста-источника» /.../; 3) сокращенные знаки-указания на тот или иной «чужой текст», в каждом из которых в свернутом виде заключен и их «текст-источник»” (Минц 1973: 393).

Согласно русской литературоведческой традиции, при определении жанров русской малой прозы (речь идет главным образом о произведениях XIX века) в большинстве случаев, как известно, используются понятия “рассказ” и “повесть” (строго говоря, повесть является не малой, а средней формой эпической прозы, но в данном случае для нас важно противопоставление “большой” формы — роман, и “не-большой”, куда входят и повесть, и рассказ, и новелла).

Правомерность обращения к термину **новелла** при изучении творчества Ф. М. Достоевского требует специального обоснования. Доводами в пользу употребления нами термина “новелла” в данном случае являются следующие соображения.

Во-первых, использование понятий “повесть” и “рассказ” в качестве жанровых определений существенно затрудняется из-за нечеткости, зыбкости и многозначности этих слов, теряющих в силу этого свой терминологический статус. Своеобразная “терминологическая дискредитированность” этих понятий неоднократно отмечалась исследователями. Как писал М. А. Петровский,

“повесть — род эпической поэзии, в русском литературном обиходе противопоставляемый обычно роману, как более крупному жанру, и рассказу, как жанру меньшему по объему. Однако применение этих трех наименований у отдельных писателей настолько разнообразно и даже случайно, что приурочить каждое из них, как точные терминологические обозначения, к определенным эпическим жанрам крайне затруднительно /.../ Ввиду расплывчатости нашего термина «повесть», и ввиду того, что одной своей гранью понятие «повести» почти сливается с понятием «романа», с которым в поэтике связано все-таки более или менее определенное содержание, удобным представляется наметить прежде всего жанровые признаки для понятия противоположного, так сказать, полярного роману, обозначив его как «рассказ», или «новеллу» /.../ Из двух слов «рассказ» и «новелла», как термин предпочтительнее второе, уже в силу того, что с ним в нашем языке связано меньшее разнообразие значений” (Петровский 1925а: стлб. 597; см. также: Грифцов 1925: 15; Степанов 1929: 16).

Следует добавить, что указанная многозначность понятий “повесть” и “рассказ” во многом обусловлена этимологическими причинами. Дело в том, что понятия “повесть” и “рассказ”, используемые в качестве жанровых определений, не настолько отличаются по значению от понятий “повесть” и “рассказ”, обозначающих устный вид сообщения (причем,

слово “рассказ” во втором, нелитературоведческом значении, означает как процесс, так и продукт, материал сообщения, текст), чтобы восприниматься как омонимы, семантический распад не дошел до конца. (Характерно, что заимствованный термин “роман” не теряет своего терминологического статуса, несмотря на наличие омонима — слова “роман”, означающего “любовные отношения”).

Таким образом, определенная терминологическая “скомпрометированность” понятий “повесть” и “рассказ” во многом оправдывает обращение к термину “новелла” при изучении русской малой прозы.

Доводом в пользу правомерности употребления термина “новелла” по отношению к малой прозе Достоевского является близость композиционно-сюжетной структуры целого ряда произведений его малой прозы системе основных традиционно выделяемых признаков новеллы, что мы и постараемся показать с помощью анализа конкретных текстов в основной части работы. Несмотря на уже ставшие общим местом в исследовательской литературе сетования по поводу недостаточной изученности жанра новеллы, комплекс ее отличительных признаков в основном выявлен вполне определенно. Как отмечает Вольф Шмид: “В определениях новеллы, многочисленных и разнообразных, чаще всего встречаются такие жанрообразующие признаки, как событийность, краткость, сжатость, символичность, семантическая насыщенность” (Шмид 1998: 36). Благодаря этому можно утверждать, что новелла, обладая динамическим сюжетом и четкой композиционной структурой, легко опознается как жанр, в отличие от рассказа, который, по мнению некоторых исследователей, имеет гораздо более аморфную, рыхлую организацию, в силу чего, например, часто бывает затруднительно провести грань между рассказом и очерком, рассказом и повестью.³

Наконец, еще одним доводом (хотя и косвенным) в пользу правомерности применения термина “новелла” по отношению к произведениям, которые не назывались таким образом ни самим автором, ни его современниками, ни большим количеством исследователей его творчества, является тот факт, что в последние 2–3 десятилетия этот термин все более активно вводится в научный обиход в качестве жанрового определения для тех произведений русской литературы, которые согласно давней традиции (начало которой в большинстве случаев кладут авторы текстов, называя их в подзаголовке повестями или рассказами) именуются повес-

³ “Повесть отличается от романа менее четкой структурой и меньшим «драматизмом», а новелла — меньшим объемом и более узким фоном; рассказ по отношению к новелле отличается, примерно, как повесть от романа, — в основном менее четкими структурными критериями” (Мелетинский 1975: стлб 934). Ср. также: “Как бы ни пользовались термином “новелла” в 19 в., теперь уже возникли основания для противопоставления новеллы просто рассказу, т.е. любому короткому повествованию без строгого построения” (Михайлов 1968: стлб. 307).

тями или рассказами. Начало широкому использованию термина “новелла” при изучении русской малой прозы положили работы русских формалистов (и не только формалистов) уделявшие особое внимание теоретическим вопросам литературоведения, в частности — проблеме жанровой терминологии (См., например: Эйхенбаум 1924; Виноградов 1925, 1929; Томашевский 1925; Гофман 1926). После довольно длительного перерыва, начиная с конца 60-х годов, заметно растет практика применения этого термина по отношению к малой прозе таких русских писателей, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Чехов и др., не говоря уже о ставшем общепризнанным понятии “русская советская новеллистика” (Шарапова 1969, Шубин 1974, Мущенко и др 1978, Уразаева 1978, Утехин 1982, Борген 1982, Охотина 1983, Смирнов 1994, Энг 1994).

Понятие *жанровой памяти* (или памяти жанра), столь популярное благодаря Бахтину (Бахтин 1972: 178–179; напомним заодно, что согласно его теории меннипея могла “дойти” до Достоевского, в частности, через новеллистическую литературу средневековья и Возрождения, см. там же: 231–232), как бы узаконило выявление практически любых генетических связей (а не только типологических параллелей) между самыми разными жанрами, что, разумеется, далеко не всегда справедливо. Как нам представляется, выбранные для анализа тексты Достоевского обнаруживают не только следы типологической близости с жанром новеллы, но и являются вполне “законными” носителями памяти этого жанра, столь интенсивно разрабатываемого в литературе первой половины XIX века (о превращении “внешних, хранящихся в нарративной памяти жанровых образований — во внутритекстовые жанрообразующие факторы” см.: Ковач 1994: 59).

2. Методология и материал исследования

Для того чтобы определить неизменяющиеся, константные признаки новеллы свойственные и классической новелле Возрождения, и “романтической новелле XVII–XVIII вв.” (Мелетинский 1990), и романтической и “натуральной” новелле XIX в. и т.д., вплоть до современности, казалось бы, следует рассмотреть обширнейший материал мировой новеллистики, последовательно отсекая нерегулярные признаки и выявляя некоторый инвариант новеллистических параметров. Но, во-первых, уже при определении корпуса текстов, которые должны подлежать такой операции, возникает проблема “опознания новеллы”: какие произведения считать новеллами? Очевидно, что полагаться на авторское жанровое определение нельзя хотя бы потому, что многие произведения ни в заглавии, ни в подзаголовке не имеют жанровых дефиниций. Кроме того, даже среди классических итальянских новелл можно встретить такие произведения, которые либо в заглавии, либо в подзаголовке имеют совсем иные жан-

ровые определения, или же не имеют оных вовсе, ограничиваясь квази-жанровыми определениями.

Если же при отборе новелл исследователь руководствуется собственным представлением о том, что может считаться новеллой (пусть даже это представление и опирается на определенную литературоведческую традицию), он неизбежно попадает в замкнутый круг: для выявления общих признаков ряда объектов (новелл) он должен выбирать объекты, исходя из априорного определения этих признаков.

Во-вторых, последовательное отсеечение нерегулярных признаков может привести к “исчезновению” объекта исследования, т.е. к обнаружению факта отсутствия хотя бы одного константного признака новеллы. Достаточно взять несколько определений новеллы, чтобы убедиться в том, что при наложении сетки признаков на конкретный новеллистический материал возможны два равно нежелательных для исследователя случая: некоторые новеллистические признаки будут исключать из числа новелл тексты, традиционно к новеллам причисляющиеся; остальные же признаки окажутся в меньшей степени присущи другим жанрам.

Учитывая приведенное в первом параграфе Введения положение Томашевского о типологическом и историческом подходе к литературным фактам, а также учитывая тот факт, что в конкретных исследованиях трудно ограничиваться лишь одним из этих двух подходов, и что в практике научной работы, как правило, проводится синтез этих подходов (ср. понятие “историко-типологическое изучение”), можно определить настоящее исследование как системный анализ литературных текстов (сочетание имманентного структурного анализа текста, характерного для интерналистских методов интерпретации, с мотивным анализом, предполагающим выход за границы отдельного текста и обращение к более или менее широкому контексту), базирующийся на методах описательной поэтики, с неизбежными экскурсами в сферу исторической поэтики. Иначе говоря, мы строим приблизительную модель (приблизительность этой модели — неизбежное следствие абстрагирования от особенностей модификации этого жанра в разные эпохи и в различных регионах) жанра, само название которого, по словам Б. А. Грифцова, “по крайней мере, однажды (в Италии в века Возрождения) обозначало вполне определенные литературные явления” (Грифцов 1927: 15), накладываем полученную модель на конкретные произведения Достоевского, интуитивно определяемые как соответствующие этой модели, и, учитывая актуальный для Достоевского литературный контекст, пытаемся выявить как то общее, что сближает эти произведения писателя с различными примерами мировой новеллистики, так и специфические, присущие именно новелле Достоевского черты, рассматривая систему новеллистических приемов писателя, сложившуюся во второй половине 1840-х годов.

Обсуждение вопроса о том, можно ли “изучать семиотическими методами” тексты Толстого и Достоевского давно ушло в прошлое, как и

резкое противопоставление исторического и семиотического описания (Лотман 1994: 296–297). Фактом истории семиотики является и “перемещение интереса от описания общих структур (языков, кодов) к проблеме текста и конкретным текстам и от строго синхронного подхода — к историческому”, представление о том, что “текст богаче в семиотическом отношении, чем язык, поскольку может декодироваться в контексте нескольких (многих, в том числе, еще не существующих) кодов” (Лотман 1987: 13–14). Учитывая все методологические крайности в семиотическом изучении текста, вызванные сменой *научной парадигмы* в конце 1960-х гг. (от “текстоцентризма” до деконструкции и фактического размывания текста) представляется наиболее рациональным придерживаться компромиссного подхода к анализу текста как феномена особого рода. Как пишет Б. Гаспаров:

“Этот феномен не существует объективно и абсолютно, «в себе и для себя», подобно идеалу семиотического кода; но не является он и чисто вторичным, и потому более или менее случайным, продуктом «приложения» механизмов культурной памяти. Текст возникает во взаимной проекции этих двух факторов, как момент их уникального слияния — момент неповторимый, все время текущий и ускользающий. Чтобы подойти к тексту таким образом, необходимо научиться иметь дело с открытым, неограниченным притоком в текст смысловых компонентов, в то же время не теряя из виду единства и герметической компактности текста. Практическая реализация этого принципа состоит в том, что в нашем анализе текста мы должны быть готовы привлечь всевозможные доступные нам ресурсы извлечения смысла, никак не регламентируя их число, характер и происхождение; мы должны, однако, делать это лишь постольку и таким образом, чтобы все эти разнородные компоненты не уменьшали, а, напротив, увеличивали смысловую слитность текста” (Гаспаров 1994: 299–300).

В качестве примера семиотического изучения особенностей нарративной техники текстов русской “малой прозы” XIX в. можно привести монографию М. О’Тула, где, впрочем, “ресурсы извлечения смысла” как раз вполне регламентированы (О’Tool 1982). Общие принципы его *функционально-семиотического* анализа как вербальных, так и невербальных текстов изложены в: О’Tool 1994.

Исходя из системы традиционно выделяемых признаков новеллы, мы будем рассматривать следующие произведения Достоевского, написанные и опубликованные в 1840-е годы: “Господин Прохарчин” (1846), “Роман в девяти письмах” (1847), “Ползунков” (1848), “Чужая жена”, “Ревнивый муж” (в редакции 1860 года произведения “Чужая жена. (Уличная сцена)” и “Ревнивый муж. (Происшествие необыкновенное)” были объединены:

“Чужая жена и муж под кроватью”), “Честный вор” и “Елка и свадьба” (1848). Таким образом, за рамками исследования остается такая несомненная с нашей точки зрения новелла, как “Маленький герой”, написанная в 1849 году под названием “Детская сказка”, но впервые опубликованная лишь в 1857 году, с “обрамляющей частью”, полностью исключенной Достоевским при последующих переизданиях, и под другим названием. Тот факт, что все эти произведения были созданы на протяжении всего трех лет: с ноября 1845 по ноябрь 1848, позволяет рассматривать их в качестве своеобразной новеллистической парадигмы Достоевского, никогда более не создававшего так много произведений малого жанра в столь “сгущенном” виде.

При расположении анализируемого материала мы следовали (за исключением новеллы “Ползунков”), насколько это возможно — учитывая тот факт, что некоторые тексты писались одновременно, — хронологии написания или, точнее, хронологии завершения, а не хронологии публикации текстов. Так, “Роман в девяти письмах” был написан в ноябре 1845 г., “Господин Прохарчин” был завершен в августе 1846 г., “Ползунков” и “Чужая жена” — в декабре 1847, “Честный вор” — в марте 1848, “Елка и свадьба” — в августе 1848 и “Ревнивый муж” — в ноябре 1848. Поскольку расхождения между журнальной и окончательной редакцией большинства анализируемых текстов незначительны, цитаты даются преимущественно по окончательной редакции. Разница между разными редакциями новелл “Чужая жена и муж под кроватью” и “Честный вор” оговаривается особо.

Мы не будем рассматривать в качестве новелл такие произведения малой прозы Достоевского, как “Двойник”, “Хозяйка”, “Слабое сердце” и “Белые ночи”. Одни из них не соответствуют распространенному определению новеллы своими слишком обширными размерами (“Двойник” — 121 стр., “Хозяйка” — 57 стр.), а также своими сюжетно-композиционными особенностями: основываясь не на одном событии, а на достаточно большой и сложной группе событий, они с равной подробностью описывают каждое из них. Такие же произведения, как “Слабое сердце” (32,5 стр.) и “Белые ночи” (39 стр.), удовлетворяя (хотя и с натяжкой!) первому требованию (малый размер), не вполне соответствуют остальной системе жанровых признаков новеллы; в особенности это касается “сентиментального романа”.

Тем не менее, мы допускаем использование термина “новелла” по отношению ко всем исключенным из нашего анализа произведениям Достоевского, при условии, если принятое нами рабочее определение этого жанра будет в известной степени расширено.

ГЛАВА I

ИСТОРИОГРАФИЯ ВОПРОСА

Прежде чем приступить к обзору литературы, посвященной непосредственно нашей теме, необходимо уделить внимание тем исследованиям, в которых рассматриваются вопросы жанровой специфики новеллы вообще и русской новеллы в частности.

Не задаваясь целью подробного обозрения или критического анализа работ, посвященных истории и теории новеллы (более или менее подробные и полные обзоры подобного рода содержатся в таких работах, как: Виноградов 1937, Polheim 1964, Malmede 1966, Варшавская 1969, Lo Cicero 1970, Leibowitz 1974, Семенов 1979, Янковский 1979, Nemec 1980, Утехин 1982), остановимся лишь на основных особенностях этих работ.

В истории изучения новеллы как жанра, пожалуй, можно выделить два периода, когда рост новой информации о специфике новеллы совершался преимущественно интенсивно (а не только экстенсивно) и в достаточной степени интегрированно: конец XVIII – начало XIX века, когда создавались теории немецких романтиков, и 1910–1920-е гг., годы создания концепций формалистов (главным образом, немецких и русских). Большинство же работ, принадлежащих другим периодам развития новеллистической теории, с одной стороны, изобилуют повторениями предшествующих определений этого жанра, а с другой — выделяют набор признаков новеллы, многие из которых противоречат тем концепциям, в русле которых, казалось бы, вливаются работы этого плана. Причина такого синтеза повторения общих мест с “частнотеоретическим разнобразием” состоит, очевидно, в том, что авторы работ второго типа недостаточно четко определяют свою собственную исследовательскую позицию по отношению к материалу, терминологическому аппарату и к концепциям предшественников.

Согласно литературоведческой традиции, “классическим” считается определение новеллы, высказанное Гете. Как указывает Эккерман (Эккерман 1981), сюжет новеллы Гете определил как “одно необычайное происшествие” (или “неслыханное событие”), нечто новое, не повседневное, но случающееся. Как писал Ф. Шлегель, “новелла это анекдот, еще неизвестная история /.../, которая сама по себе могла бы заинтересовать какими-либо частностями, не раскрывая связи наций и эпох и не показывая успехов человечества и его культуры. Т.о., это история, не относящаяся, строго говоря, к истории, и уже с момента своего рождения она предрасположена к иронии. Она должна заинтересовать, и потому содержать в своей форме что-то, что обещает быть примечательным или привлекательным для многих” (Шлегель 1983: 420–421).

Суммируя высказывания русских формалистов (или близких к формальной школе исследователей), уделивших особое внимание вопросам теории новеллы, можно составить следующий перечень признаков новеллы: сюжетность, малый размер, пуантировка конца (помещение сюжетного удара в конец произведения), “построение сюжета на основе какого-нибудь противоречия, несовпадения, ошибки, контраста и т.д.” (Эйхенбаум 1927: 171; см. также: Шкловский 1925: 57), замкнутость структуры (“единство события, сопряженное с тотальностью сюжета” (Петровский 1927: 72), установка на сказовую форму воспроизведения. Сходный набор признаков новеллы дан Томашевским (Томашевский 1928: 192, 193, 195–197). Посмотрим, какой степенью регулярности обладают эти признаки по мнению разных исследователей жанровой специфики новеллы.

Требование острой сюжетности, концентрации событий может не выполняться даже в классической новелле Возрождения — в “Декамероне”: в некоторых случаях уже краткое изложение содержания, предпосланное новелле, свидетельствует о нарушении этого правила.

Малая форма — понятие вообще достаточно неопределенное — в качестве нормы характерно лишь для ранней новеллы Возрождения. Ни некоторые “назидательные новеллы” Сервантеса, ни традиционно называемые новеллами такие произведения Гофмана, как “Золотой горшок”, “Песочный человек”, “Крошка Цахес”, — особо малым размером не отличаются⁴. Кроме того, оба указанных признака новеллы вкупе с третьим — сюжетным ударением в конце, вполне могут характеризовать такие жанры, как анекдот, фельетон, басню, балладу, сказку.

Как указывает М.Юнович, “новелла по своему конкретному качеству может быть существенным образом различна. Новеллы могут соотноситься друг с другом, но лишь как величины, однородные функционально, а не по своим конкретным особенностям. Поэтому и нельзя установить устойчивых признаков новеллы, кроме самых общих и внешних” (Юнович 1934: стлб. 114). В свете вышесказанного можно добавить, что и “самые общие и внешние” признаки новеллы, с одной стороны, в отдельных случаях теряют свою устойчивость, а с другой — являются слишком “общими”, будучи в равной мере свойственными и другим жанрам.

Приведенный выше список новеллистических признаков (острый динамичный сюжет, основанный на одном событии или несложной группе событий, малый размер, небольшое количество персонажей, “пуантировка конца”, близость к анекдоту) можно продолжить, но с уменьшением степени регулярности, общеобязательности этих признаков. Так, сюжеты большинства, но далеко не всех новелл строятся на основе какого-то

⁴ В современных литературоведческих словарях и энциклопедиях можно встретить указание на принципиальную неопределенность параметра длины для новеллы: от нескольких страниц до двух-трех сотен (Cuddon 1998: 600).

несовпадения, ошибки, контраста; многие новеллы содержат фигуру рассказчика.

Как указывает Э. Егерман, имея в виду итальянскую новеллу Возрождения, “чтобы еще резче подчеркнуть идею, новеллист предпосылал новелле небольшое противопоставления новеллы предисловие и заканчивал ее определенной “моралью” (Егерман 1964: 5). По мнению Мюллер-Фрейенфельса, “в новелле невозможны отступления и вставки философского или лирического характера” (Мюллер-Фрейенфельс 1923: 133), тогда как И. А. Виноградов пишет, что новелла тяготеет, “с одной стороны, к “философичности”, дидактичности и, с другой, — к лиричности” (Виноградов 1937: 29). Как полагал Фр. Шпильгаген, новелла, в отличие от романа, имеет дело с готовыми характерами, которые благодаря стечению обстоятельств приводятся к конфликту. Несогласие с этим положением высказал М. А. Петровский: “/.../ очевидно, что и новелла допускает известное развитие характеров, т.е. конфликт, о котором говорит Шпильгаген, не только может быть вызван определившимися характерами, но и в свою очередь повлиять на их преобразование, на их развитие. (Ср. хотя бы такую несомненную новеллу, как «Станционный смотритель» Пушкина)” (Петровский 1925а: стлб. 599).

При всем том, что классическая новелла итальянского Возрождения существенно отличается от новеллы последующих эпох (включая и современную новеллу), отличия эти не мешают рассмотрению новеллы как единого жанра. Не случайно большинство исследователей новеллы, прекрасно сознавая историческую изменчивость жанра, тем не менее относят к жанру новеллы определенные произведения всех последующих веков (Lo Cicero 1970: 110–113; Мелетинский 1990: 136–259). Как указывает Ю. В. Ковалев, новелла XIX века, при всем ее разнообразии, отличается от классической (особенно в начале века, “в пору господства романтической эстетики”) исчезновением простоты и лаконизма, уменьшением сюжетной динамики, смещением акцента (с событий на человека), введением отвлеченных размышлений и т.п.: “Все это неизбежно влечет за собой ослабление, а временами и разрушение традиционных параметров новеллистического жанра /.../ Такова внутренняя тенденция, легко просматривающаяся во многих национальных литературах. Можно было бы предположить, что «саморазрушение» новеллы приведет к полному ее исчезновению, замещению другими видами короткой прозы. Этого, однако, не произошло, поскольку внутренней тенденции жестко противостояли объективные условия бытования и даже самого существования жанра” (Ковалев 1985: 7).

Вместе с тем, некоторые исследователи повторяют друг друга, высказывая сомнения в правомерности чисто типологического изучения новеллы, тогда как их собственные рассуждения по поводу самых далеких друг от друга по времени возникновения новелл свидетельствуют о том, что возможность описания истории сколько-нибудь разделенных временем

явлений базируется на презумпции их типологической близости. Как полагает, например, В. Ц. Гоффеншефер, “новелла — это литературный жанр, а не каноническая твердая форма, определяющая построение произведения. /.../ Новелла, как и любой жанр, — явление в первую очередь историческое /.../ Теорией новеллы является для нас история новеллы /.../ Даже предварительный анализ некоторых фактов, имеющих отношение к вопросу о новелле, показывает, что ограничиться одними разговорами о специфичности сюжетной схемы или композиции новеллы никоим образом нельзя” (Гоффеншефер 1971: 29–31). К. О. Варшавская, с одной стороны, отрицает существование жанрообразующего принципа в “чистом виде”, а с другой — дает его определение: “Этим конструктивным принципом новеллы является концентрированное изображение действительности в единстве полярных противоположностей” (Варшавская 1969: 153). Солидаризируясь с И. А. Виноградовым в том, что концентрация материала — важнейший жанрообразующий принцип новеллы⁵, Варшавская в отличие от него не полагает, что свежесть и необычность материала является регулярным признаком новеллы (определение Виноградова: “Новелла — «свободный» короткий рассказ о происшествии, которое интересно само по себе” (Виноградов 1937: 27), собственно говоря, восходит к высказываниям Гете, Шлегеля). Как пишет исследовательница,

“одним из наиболее ранних, упрочившихся в особенности в немецкой теории новеллы, критериев ее было признание специфики в «новизне», «исключительности», «вырванности из связей целого» отображаемого жизненного явления. Необычность, новизна, динамизм действительно были характерными признаками новеллы в эпоху ее генезиса в литературе Возрождения — тогда они имели непосредственный содержательный смысл. /.../ Однако не исключительность новеллистического факта, не самый «эффект новизны» являются конструктивным принципом новеллы” (Варшавская 1969: 150).

Эти рассуждения Варшавской перекликаются с положением М. А. Петровского, который указывал, что “не только необычайное, но и заурядное происшествие может с успехом быть положено в основу новеллы, как мы это видим, например, у Чехова, а иногда и у Мопассана /.../ Содержание новеллы может группироваться прежде всего вокруг единого события, происшествия, приключения, независимо от степени его «необычайности” (Петровский 1925а: стлб. 597, 600).

⁵ Ср.: “/.../ новелла дает эти противоречия <реальные жизненные противоречия — И.А.> в сконцентрированном, как бы сведенном к резкому и отчетливому противопоставлению виде. /.../ Новелла заостряет это противоречие” (Виноградов 1937: 24, 27). Это высказывание Виноградова, в основном, повторяет указанные немецкими романтиками признаки новеллы, а также выделенные Паулем Гейзе принципы “резкого силуэта” и единства действия, базирующегося на одном конфликте. См. об этом также: Шкловский 1925: 57–58; Эйхенбаум 1927: 171.

Несмотря на давнюю традицию выделения в качестве существеннейшего признака новеллы ее установку на устное повествование⁶, в Краткой литературной энциклопедии говорится: “Эти термины <«повесть» и «рассказ» — И.А.> обозначают жанры, которые являются по своему происхождению рассказываемыми (что ясно выражается в самих терминах), уходящими корнями в устную традицию. Между тем роман и новелла — принципиально письменные жанры, оформившиеся лишь в новой литературе” (Кожин 1968: стлб. 814).

Е. М. Мелетинский, с одной стороны, отрицает возможность “хотя бы приблизительного теоретического определения новеллы”, поскольку “при всей своей структурной концентрированности новелла предстает в реальности в виде достаточно разнообразных вариантов, обусловленных культурно-историческими различиями” (Мелетинский 1990: 3),⁷ а с другой — дает перечисление “классических” признаков новеллы, тем самым давая подробное описание жанра, мало чем отличающееся от якобы невозможного определения:

“Совершенно очевидно, что сама краткость является существенным признаком новеллы /.../ Краткость коррелирует с однособытийностью и структурной интенсивностью, концентрацией различных ассоциаций, использованием символов и т.д. Все это в принципе ведет и к ярко выраженной кульминации в виде поворотного пункта композиционной «кривой». С краткостью косвенно связана и тенденция к преобладанию действия над рефлексией, психологическим анализом /.../ Преобладание действия делает новеллу наиболее эпическим из всех эпических жанров (подразумевая, конечно, повествовательность, а не эпический размах). Вместе с тем краткость, концентрированность и важность композиционного «поворота» способствуют появлению в рамках новеллы элементов драматизма. Все указанные признаки не исключительно принадлежат новелле, но их внутренняя совокупность характерна для этого жанра” (Мелетинский 1990: 4–5).

Одной из наиболее интересных и остроумных работ по теории новеллы является, на наш взгляд, монография Юдит Лейбовиц, в которой соче-

⁶ Ср., например: “Новелла в значительной степени предназначена для устного повествования или, по крайней мере, для чтения вслух. /.../ Что новелла не потеряла связи с устным повествованием, ясно также из манеры подлинных новеллистов часто выводить в своих историях рассказчика, в уста которого и вкладывается главное повествование” (Мюллер-Фрейенфельс 1923: 132–133); “/.../ всегда изустно рассказываемая (в принципе) новелла уже одним этим фактом принуждена ограничить, следовательно, определить свою поэтику” (Грифцов 1927: 25). См. также: Егерман 1964: 4–5; Балашов и др. 1974: 5.

⁷ Позволим себе заметить, что в таком случае нам придется отказаться и от попыток определения, например, романа, трагедии, элегии, да и почти всех остальных жанров, поскольку все они “в реальности” предстают в виде самых разнообразных вариантов, даже в пределах одной национальной традиции ...

тается теоретическое исследование жанровой специфики новеллы (на фоне весьма четкого определения собственной позиции по отношению к различным традициям в теории литературы вообще и в области теории и истории жанра — в частности) с конкретным анализом ряда немецких, французских, английских и американских новелл XIX–XX вв., а также дается краткий, но весьма концептуальный обзор литературы по вопросу. По мнению Лейбовиц, большинство исследователей исходит из ложной теории жанра, базирующейся на презумпции преимущественной важности максимального перечня новеллистических характеристик, тогда как на самом деле сумма этих характеристик лишь каталогизирует часто встречающиеся отдельные признаки и приемы новеллы, не будучи в состоянии помочь нам в определении новеллы как жанра. Сама же Лейбовиц предлагает исходить из понятия жанровой задачи, нарративной цели, намерения (*generic goal, narrative purpose*)⁸.

Обе выделенные автором “техники” новеллистического построения (*theme-complex & repetitive structure*) описываются с точки зрения их функции, что позволяет ей продемонстрировать доминирующую роль в жанрообразовании нарративной стратегии, не увязывая, тем не менее, ни одну из техник с одним определенным жанром.

В связи с тем, что новеллой в разные времена и в различных национальных традициях назывались достаточно отличающиеся явления, вполне правомерен и такой подход, при котором выделяется несколько значений понятия:

“Originally a novella was a kind of a short story, a narrative in prose of the genre developed by Boccaccio /.../ Basically, the Novelle is a fictional narrative of indeterminate length (a few pages to two or three hundred), restricted to a single event, situation or conflict, which produces an element of suspense and leads to an unexpected turning point <Wendepunkt> so that conclusion surprises even while it is a logical outcome /.../ Nowadays the term is often used to distinguish a long short-story from a short story and a short novel from a full-dress novel” (Cuddon 1998: 600–60).

Определенная непоследовательность и противоречивость свойственна и работам, в которых рассматриваются вопросы о соотношении понятий “рассказ” и “новелла”, о правомерности применения термина “новелла” по

⁸ “My theory rests on the assumption that each narrative form has its own developmental methods, its own manner of developing or giving shape to its fictional material. In general terms, this means that the novel’s selectivity differs from the short story’s because the novel’s narrative task is elaboration, whereas the short story’s is limitation. And the novella’s techniques of selection differ from the other two genres of fiction because its narrative purpose is compression /.../” (Leibowitz 1974: 12).

отношению к русскому малому прозаическому жанру. Ситуация могла бы быть значительно упрощена, если бы исследователи строго придерживались ими самими выбранной позиции по отношению к этому вопросу, как это делал, например, Б. В. Томашевский, заявивший о синонимичности терминов “новелла” и “рассказ”⁹ и использовавший затем для конкретного анализа как зарубежной, так и русской малой прозы понятие “новелла” (о разграничении этих терминов у одних исследователей и синонимии — у других см.: Калениченко 1997: 4–6). Большинство же работ, касающихся этого вопроса, такой последовательностью не обладают. Так, Э. А. Шубин, отметивший близость отдельных произведений русской литературы XVII века к классической ренессансной новелле (Шубин 1974: 17), называет эти произведения и повестями и рассказами, никак не обосновывая такую терминологическую “вольность”. Далее исследователь не совсем справедливо, на наш взгляд, определяет причины того, почему “русская новеллистика в этот период как самостоятельная жанровая тенденция в литературе прослеживается неотчетливо”:

“Новелла как один из наиболее характерных видов ренессансной литературы потому и не утвердилась у нас в качестве устойчивой жанровой тенденции в этот период, что русское общественное сознание стояло ближе к средневековому мироотношению, нежели к возрожденческому. Отсюда и характерные морализующие концовки в фацециях и жартах. В них отчетливо проявлялось в краткой и выразительной сентенции отношение автора к рассказанному и делалось нравоучительное обобщение. Таким образом, новеллистическое содержание претворялось в привычную для художественного восприятия русского читателя того времени форму притчи” (Шубин 1974: 19).

Следует отметить, что для ренессансной (и не только для ренессансной) новеллы как раз в высшей степени характерно наличие нравоучительной сентенции в конце произведения, что неоднократно отмечалось как зарубежными, так и отечественными исследователями (Бранка 1983: 28–29, 36; Егерман 1964: 51; Гринцер 1963: 205). Называя новеллами отдельные произведения Карамзина, Пушкина, Гоголя и др., автор дает этим же произведениям и определение “рассказы”. Объясняет такую терминологическую “разноголосицу” построенная автором классификация малых прозаических жанров, включающая в себя две пары омонимов: “новелла” как жанр ренессансной литературы и “новелла” как одна из “типологических разновидностей рассказа”; “рассказ” как термин, равнозначный малому прозаическому жанру, вбирающий “все разнородные типы малой прозы в целом”, и “рассказ” как типологическая разновидность этого вида

⁹ Ср.: “Повествовательные прозаические произведения делятся на две категории — малая форма — новелла (в русской терминологии — «рассказ») и большая форма — «роман»” (Томашевский 1928: 191). См. также: Петровский 1925а: стлб. 596–597; Петровский 1928: 116; Скобелев 1982.

литературы” (Шубин 1974: 55–56), т.е. рассказ как разновидность рассказа. Не говоря уже о неприемлемости классификации, базирующейся на омонимичных терминах, следует отметить тот факт, что положение: “новелла — разновидность рассказа” неудачно соотносится с предыдущим утверждением автора: “/.../ уже тогда <т.е. в XVIII веке — И.А.> зарождались черты национального своеобразия малой прозы, которые не без основания дадут возможность говорить позже о рассказе как о «русском изводе жанра новеллы»” (Шубин 1974: 23).

Как указывает Н.Семенов, “не проясняет положения такая постановка вопроса, при которой наличие двух терминов «новелла» и «рассказ» для обозначения малой эпической формы рассматривается как следствие терминологической неупорядоченности и, чтобы все стало на свои места, считается достаточным установить для каждого термина четкие рамки, временные или региональные. В первом случае единственным правомерным для современности термином объявляется рассказ, во втором — новелла и рассказ разграничиваются соответственно как жанры западно-европейской и русской литературы” (Семенов 1979: 27). Это несогласие с временными или территориальными ограничениями термина не мешает автору далее утверждать: “В России литературный процесс шел по иной схеме, чем в странах Западной Европы, собственно ренессансной новеллистики русская литература не знала вплоть до XIX века. Поэтому термин «новелла» можно для русской литературы опустить, а термин «рассказ» признать единственным и узуальным” (Семенов 1979: 27).

Вольф Шмид полагает “необходимым определить новеллу с точки зрения построения ее текста как *наиболее поэтический жанр повествовательной прозы*” (Шмид 1998: 37). *Поэтичность* новеллы проявляется в следующих приемах:

“парадигмизация (введение в текст на всех различаемых уровнях эквивалентностей, т.е. сходств и противопоставлений); тектоника, геометричность построения действия и текста (в силу применения парадигмизации к топосам рассказываемой истории, наррации и дискурса); отмена немотивированности знака по отношению к обозначаемому (приводящая к принципиальной иконичности всех формальных упорядоченностей); двоякая (буквальная и переносная) значимость всех слов, прежде всего речевых клише; сюжетное развертывание и распластывание семантических фигур (метафора, оксиморон, парадокс и др.) и паремий (пословицы, поговорки, приговорки и др.); повышение значимости и высвобождение семантического потенциала отдельных словесных или тематических мотивов в силу их включенности в разного рода интертекстуальные связи” (Шмид 1998: 37–38).

Поскольку автор затем рассматривает формы реализации приема эквивалентности на примере *рассказов* (а не новелл) Чехова, видимо, перечисленные выше приемы *поэтичности* имеют отношение не только к новелле. Не случайно в сборник “Русская новелла: Проблемы истории и тео-

рии”, вышедшей под редакцией В. Марковича и В. Шмида, включены статьи, никоим образом не касающиеся жанровой проблематики новеллы: в статье Топорова говорится о жанровой специфике *истории* или *повести* (“Бедная Лиза”), а в работе Р. Лахман “Слабое сердце” именуется исключительно *текстом*, и ни разу — *новеллой*.

Сходная ситуация наблюдается и в литературе, посвященной непосредственно новелле или рассказу Достоевского. Прежде всего, следует отметить, что количество работ, посвященных малым прозаическим жанрам Достоевского несоизмеримо меньше исследований, посвященных его романам. При этом совсем мало работ, разрабатывающих проблему жанровой специфики малой прозы писателя. Как справедливо отмечает В. Н. Захаров: “Проблема жанра — одна из наименее разработанных проблем в науке о Достоевском: систематически изучался лишь роман 60–70-х годов, жанры некоторых произведений писателя (например, «Записок из Мертвого дома» и «Дневника писателя»); вне поля зрения исследователей оказались такие жанры как повесть и рассказ” (Захаров 1983: 17; см. также: Захаров 1985: 4–5; Печерская 1989: 3; Колосова 1991: 1).

Новеллистическая техника отдельных произведений Достоевского рассматривалась в исследованиях М. А. Петровского (“Композиция «Вечного мужа»”), В. В. Виноградова (“Эволюция русского натурализма”, “Гоголь и натуральная школа”, “Этюды о стиле Гоголя”). Сам термин “новелла” по отношению к малой прозе Достоевского за некоторыми исключениями (Гроссман 1959: 395–398) долгое время не употреблялся. Среди современных исследований, разрабатывающих жанровую проблематику малой прозаической формы писателя, следует назвать статьи Л. С. Радека, Г. А. Охотиной, В. Н. Захарова, а также монографию последнего. В этих работах так или иначе рассматриваются вопросы жанровой специфики повестей, рассказов и новелл Достоевского, выражающейся, по мнению исследователей, главным образом, в своеобразном жанровом синкретизме. Как указывает Л. С. Радек, “уже в 40-е года он <Достоевский — И.А.> ломал изнутри этнографически локальную направленность очерка в духе сложившейся традиции натуральной школы, привнося фантастическое начало в произведения, смело нарушая «чистоту жанра» (повести «Хозяйка», «Двойник» с подзаголовком «петербургская поэма»)). В рассказах писателя много аллегорического, символических обобщений, не поддающихся однолинейному прочтению и толкованию” (Радек 1980: 80). Следует отметить, что автор никак не оговаривает тот факт, что по отношению к одним и тем же произведениям Достоевского он применяет различные жанровые определения: повесть и рассказ. Кроме того, жанровый синкретизм присутствующ не только “малой”, но и “большой” прозе писателя (что отмечено и

автором статьи), поэтому для определения жанровой специфики повестей Достоевского необходимо выделение иных структурных принципов. О преодолении Достоевским очерко-фельетонной традиции говорится и в статье Г. А. Шараповой: “Стремясь преодолеть очерково-фельетонную традицию, Достоевский шел в своем творчестве 40-х годов от фельетонного очерка и рассказа-фельетона к более сложным жанрам собственно рассказа, новеллы и романа. /.../ Перерастание «типов» в «характеры» вело у Достоевского к эволюции жанра очерка-фельетона в рассказ и новеллу” (Шарапова 1969: 15–16; см. также: Шарапова 1969а: 87). При этом автор не указывает, какие произведения Достоевского можно считать новеллами.

В статье Г. А. Охотиной “Достоевский–новеллист”, несмотря на само название, а также сделанное автором статьи утверждение о новеллистичности рассматриваемых ею произведений: “По своему существу рассказы Достоевского — это новеллы с присущей им сюжетной экспрессией и неожиданной развязкой” (Охотина 1983: 10), — используется, как правило, термин “рассказ”; исключение делается лишь для таких произведений, как “Кроткая” и “Сон смешного человека”, в первом из которых исследовательница видит “образец психологической новеллы”, а во втором — “синтез новеллы психологической и государственной”. Следует отметить явный терминологический неологизм: насколько нам известно, такие определения жанровых разновидностей, как “государственная новелла”, не встречались ...

Выявлению устойчивых типологических жанровых признаков в проекции на концепцию жанров самого Достоевского посвящены работы В. Н. Захарова. Исследователь указывает, что Достоевский, как правило, вполне определенно давал жанровые определения: “Этой ясности и определенности жанровых дефиниций нет у исследователей творчества писателя: сплошь и рядом то, что Достоевский называл романом, называют повестью, повесть — рассказом или романом, рассказ — повестью. Одно обстоятельство заставляет усомниться в том, что это принципиальное теоретическое несогласие с писателем: обычно подобные жанровые переименования не то что не доказаны — они никак не аргументированы исследователями” (Захаров 1983: 17; см. также Захаров 1985: 5). Сам автор явно обнаруживает свое “принципиальное согласие с писателем” в вопросе жанровых наименований, что вряд ли всегда может быть оправдано, учитывая то, что Достоевский отдельные произведения вообще не снабжал подзаголовками, в иных же случаях давал им различные жанровые определения (подробнее об этом см. главу 3 нашей работы): в подзаголовке и в своих письмах, упоминающих эти произведения, в подзаголовке и в самом тексте. На последнем случае подробно останавливается В. Н. Захаров, отмечая, что

“таких примеров, когда в одном контексте оказываются роман и рассказ, рассказ и повесть, повесть и роман, можно привести много. Резюмируя значения этих слов, можно сказать: роман у Достоевского — не только жанр, но и любовные отношения, иногда «художественный» вымысел героев /.../; повесть и рассказ, помимо жанровых значений, — разные типы речевого сообщения /.../ Кроме того, есть у Достоевского произведения, жанровая природа которых недостаточно определена. В таком случае принципиальное значение приобретают окончательные жанровые дефиниции писателя. Включенные обычно в заглавие произведения, они являются элементом художественной структуры текста, несут в себе, как правило, дополнительный художественный смысл: ведь жанр — это еще и указание автора, как читать, по каким законам судить произведение” (Захаров 1983: 19–20; подробнее об этом см.: Захаров 1985: 32–51).

Эти замечания представляются справедливыми, за исключением утверждения о том, что исследователи творчества Достоевского во всех случаях должны оперировать “окончательными жанровыми дефинициями писателя”. Указывая на полисемию жанровых определений писателя (что само по себе лишает их статуса термина) и на их вхождение в структуру текста (что делает сомнительным их прямой перевод на уровень метаописания), Захаров, тем не менее, полагает правомерным для исследователя использование “жанровых дефиниций” самого Достоевского. Это неизбежно приводит к некоторым натяжкам, тем более, что автор, обосновывая закономерность выбора писателем тех или иных жанровых определений, в основу жанровой классификации кладет оценку содержания. Так, вопрос о том, почему “Дядюшкин сон” является повестью, а “Село Степанчиково” — романом, автор статьи решает однозначно: “Дядюшкин сон” — “история не о любви, а о незадачливом сватовстве”, тогда как “Село Степанчиково и его обитатели” — “произведение, в котором трагикомическое «воцарение» вчерашнего шута и приживальщика Фомы Фомича Опискина в доме Егора Ильича Ростанева разворачивается в поле конфликтного взаимодействия полюсов романного притяжения и отталкивания — социально и психологически осложненном чувстве любви полковника-вдовца и гувернантки его детей и суете вокруг сватовства к богатой, но безумной Татьяне Ивановне” (Захаров 1983: 18). Следует отметить, что в данном случае автор явно не согласуется с текстами произведений: в “Дядюшкином сне” тоже имеется “социально и психологически осложненное чувство любви” Зины Москалевой к уездному учителю и “суета вокруг сватовства” к богатому, но в определенном смысле тоже безумному князю.

Что же касается новеллы Достоевского, то по мнению Захарова “выделение такого жанра у Достоевского не то что спорно — просто неверно /.../ Достоевский не «ощущал» новеллу как жанр и новелл не писал” (Захаров 1985: 7). На этом мы подробнее остановимся в 3 главе.

Большинство работ, посвященных малой прозе Достоевского, рассматривает, как правило, вопросы, связанные с философской, религиозной, социальной, этической, эстетической проблематикой его творчества, проблемы фантастического, комического, вопросы соотношения с различными литературными направлениями и творчеством отдельных писателей т.п. (Цейтлин 1923; Гроссман 1925; Комарович 1930; Кирпотин 1947; Силютин 1968; Иванов 1971; Туниманов 1971; Захаров 1975; Злочевская 1983; Жиликова 1988; Колосова 1991 и др.), не разрабатывая подробно проблему жанровой специфики малых прозаических произведений писателя. Таким образом, проблема жанрового своеобразия новеллы Достоевского, лишь затронутая отдельными исследователями, но не получившая последовательной и детальной разработки, нуждается в специальном систематическом изучении.

ГЛАВА 2

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ НОВЕЛЛЫ ДОСТОЕВСКОГО

Обычное употребление понятия “литературный контекст”, в особенности, если речь идет о контексте определенного жанра, подразумевает совокупность произведений “художественной литературы”; в данном же случае это понятие охватывает гораздо более широкий круг текстов: как новеллистический материал, русский и инолитературный (шире — произведения малой прозы), играющий важнейшую роль в генезисе новеллы Достоевского, так и литературно-критические, а также чисто теоретические сочинения, в которых так или иначе затрагивались вопросы специфики малых прозаических жанров.

Определение актуальности для Достоевского тех или иных конкретных новеллистических текстов обладает разной степенью авторитетности: относительно одних текстов можно с уверенностью утверждать, что они читались Достоевским, на основании таких фактов, как цитаты, явные реминисценции или прямые упоминания об этих “рецептируемых” текстах в произведениях писателя, его письмах или статьях. Далее, можно предполагать (и в целом ряде случаев — с достаточной уверенностью), что те или иные новеллы, опубликованные в современных писателю журналах, альманахах, сборниках, попали в поле его зрения, поскольку Достоевский, как известно, за исключением годов каторги, был одним из наиболее “читающих” писателей (с необыкновенно широким читательским “репертуаром”), пристально следящим за текущей отечественной и зарубежной литературой. Наконец, относительно других текстов можно предположить их опосредованное влияние, через “вторые руки”, — например, сам Достоевский мог и не читать такие произведения древнеиндийской прозы, как “Панчатантра”, “Двадцать пять рассказов Веталы”, “Шукасаптити” и т.п., но испытать их воздействие через сборник “Тысяча и одна ночь”, басни Лафонтена, через произведения Сенковского или Вельтмана.

Таким образом, при анализе генетических связей новеллы Достоевского с мировой новеллистикой (а шире — и с произведениями других жанров) невозможно опираться лишь на документально засвидетельствованные факты (тем более, что документ может невольно или даже сознательно исказить истину: так, например, одни исследователи склонны доверять свидетельству Достоевского о том, что “Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже” никоим образом не является пасквилом на Чернышевского, другие же отнюдь не склонны, см. об этом: Кийко 1973: 393–304); необходимо учитывать и те тексты, которые обнаруживают большое сходство с новеллами Достоевского в области сюжета,

мотивов, композиционных приемов и т.п., — несмотря на отсутствие прямых указаний писателя на его знакомство с этими текстами. Иными словами, при определении круга произведений, которые повлияли на творчество Достоевского (в особенности, если речь идет не о заимствовании конкретных мотивов и сюжетов, а как в нашем случае, — о жанровой традиции), следует учитывать не только те тексты, знакомство писателя с которыми документально подтверждено, но и те, знакомство с которыми было наиболее вероятно. Так, можно предположить, что в хронологическом аспекте корпус наиболее актуальных для Достоевского текстов состоит главным образом из произведений конца XVIII — первой половины XIX вв., тогда как с точки зрения “региона” в этот корпус входит, прежде всего, русская новелла, а затем — немецкая и французская.

Уникальная “литературная насыщенность” произведений Достоевского (который, судя по его письмам, а также по воспоминаниям современников, читал не только с необыкновенной, если можно так выразиться, “экстенсивностью”, но и со столь же из ряда вон выходящей “интенсивностью”) неоднократно отмечалась многими исследователями (основополагающими работами здесь являются: Гроссман 1919; Бем 1933; Бем 1936). Видимо, эта особенность творчества писателя во многом обусловлена и тем, что наиболее читаемыми Достоевским писателями (особенно в детстве и юности), кроме Гете, Шиллера и Пушкина, были романтики: Байрон, Скотт, Гюго, Санд, Сю, По, Гофман, Жуковский и др. Для романтизма, как известно, одной из центральных задач являлось определение связей с предшествующими литературными (шире — и с фольклорными, религиозными, философскими, — т.е. общекультурными) традициями, постижение своей сути как искусства вообще и как романтического — в частности. Как писал Гегель, “подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу” (Гегель 1969: 233). Такая направленность романтического искусства на познание собственной специфики (особенность, присущая и другим “вторичным стилям”, если воспользоваться терминологией и схемой Ю. Кшижановского¹⁰), “поэтическая рефлексия”, умноженная “в бесчисленном множестве зеркал” (Шлегель 1983: 295), наряду с характерной для романтизма тенденцией к интеграции в рамках одного произведения самых различных явлений¹¹, существенным образом повлияла как на различные

¹⁰ Krzyżanowski J. *Od średniowiecza do baroku*. Warszawa, 1938. Характерно, что сама концепция двух типов искусства (“здорового” и “больного”, гармоничного и дисгармоничного) восходит к теориям немецких романтиков, впервые отметивших и общность романтизма с барокко и средневековьем.

¹¹ Эта тенденция отражена в сформулированной Ф. Шлегелем идее универсального, всеохватывающего синтеза романтического искусства: “Романтическая

формы отражения предшествующей литературы в произведениях Достоевского и на самую степень этой “отраженности”, так и на такие характерные черты его поэтики, как “полифонизм”, превращение идеи в “предмет художественного изображения” (см.: Бахтин 1972: 141; Энгельгардт 1924: 90), жанровый синкретизм многих его произведений, сочетание авантюрного сюжета с “вечными вопросами” (Гроссман 1925: 174–175), пародийная и автопародийная стилизация, постоянная рефлексия повествователя (и многих героев) над своим “словом” и “слогом” и т.п.

Характерно, что новелла, являясь наиболее разработанным жанром в прозе романтизма (в особенности — немецкого), обладает чертами, в высшей степени свойственными романтической литературе в целом: “Для романтиков новое — оно же и прекрасное /.../ необычайное, странное, неизведанное — это и есть первоисточник романтической поэзии. /.../ У Новалиса в его философских «Фрагментах» (1798) мы читаем: «Искусство удивлять нас приятным образом, искусство представлять перед нами тот или иной предмет так, чтобы он казался странным и все же знакомым, привлекательным, это и составляет поэтику романтизма»” (Берковский 1971: стлб. 373–374)¹². Как писал Мелетинский, “тяготение к «исключительному» и «неслыханному», в сущности, соответствует одновременно и специфике романтизма как стиля и метода, и специфике новеллы как жанра. Известная оппозиция между необычайным и реальным свойственна жанровой природе новеллы. Эта оппозиция у романтиков часто выглядит как разрыв, отчуждение, что как бы нарушает жанровое равновесие. Но само ощущение, осознание этой диалектики необычного/реального в какой-то мере как раз способствует более глубокому использованию специфики новеллы” (Мелетинский 1990: 163).

Уже сам факт наибольшей репрезентативности новеллы среди жанров романтической прозы позволяет предположить, что для Достоевского, столь “открытого” воздействию романтической литературы, новелла (преимущественно романтическая) явилась важнейшим жанром, не только послужив импульсом для создания его собственной новеллистики, но и повлияв на сюжетно-композиционные особенности его творчества в

поэзия — это прогрессивная универсальная поэзия. Ее предназначение не только вновь объединить все обособленные роды поэзии и привести поэзию в соприкосновение с философией и риторикой. Она стремится и должна то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу, гениальность и критику, художественную и естественную поэзию и т.д.” (Шлегель 1983: 294).

¹² Ср. с определением новеллы Шлегелем: “Новелла это анекдот, еще неизвестная история /.../, которая сама по себе могла бы заинтересовать какими-либо частностями, не раскрывая связи наций и эпох и не показывая успехов человечества и его культуры. Т.о., это история, не относящаяся, строго говоря, к истории, и уже с момента своего рождения она предрасположена к иронии. Она должна заинтересовать и потому содержать в своей форме что-то, что обещает быть примечательным или привлекательным для многих” (Шлегель 1983: 420–421).

целом, на круг его излюбленных тем, типы героев и т.п. (ср.: “Поэтика романтической новеллы (переплетение обыденного с вымыслом, иронии с фантазией, ускоренный темп повествования, напряженность действия) нашла свое отражение в ранних произведениях Достоевского” — Шульман 1939: 56).

Так, в высшей степени свойственный романтической новелле выбор в качестве главного героя чудака, странного, нелепого для окружающих человека¹³, характерен почти для всех произведений Достоевского (в особенности же для таких, как “Двойник”, “Ползунков”, “Господин Прохарчин”, “Белые ночи”, “Село Степанчиково”, “Записки из подполья”, “Идиот”, “Сон смешного человека”, “Братья Карамазовы” — т.е. как для новелл, так и для повестей и романов). К романтической “новелле о художнике”, рисующей контраст между духовными устремлениями, творческой фантазией — и прозаической действительностью, новелле, описывающей бедствия и страдания непонятого одинокого творца¹⁴, — восходят такие произведения Достоевского, как “Хозяйка”¹⁵, “Неточка Незванова” и, отчасти, “Белые ночи”, если рассматривать тип *мечтателя* (подробно описанный писателем в “Петербургской летописи”¹⁶) в качестве модификации романтического образа художника.

Что касается “Белых ночей”, названных автором “сентиментальным романом”, то это произведение по своей композиционно-сюжетной структуре связано с типом *обрамленной повести*, самим названием подключаясь к давней новеллистической традиции, которая, начиная от

¹³ Ср. такие новеллы, как “Жизнь льется через край” Тика, “Золотой горшок” Гофмана, “Удивительная история Петера Шлемиля” Шамиссо. Родоначальником этой традиции является Сервантес (давший, помимо романа “Дон Кихот”, такой образец “новеллы о чуде”, как “Лицензиат Видриера”), столь чтимый как романтиками, так и Достоевским. Как указывал Ф. Шеллинг, Сервантес для литературы нового времени явился такой же важной фигурой, как Гомер для древних (Шеллинг 1966: 388).

¹⁴ Ср., например, такие “классические” новеллы на эту тему, как: “Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Йозефа Берлингера” Вакенродера, “Ночные бдения Бонавентуры”, “Музыкальные радости и страдания” Тика, “Кавалер Глюк” Гофмана, а также специальную антологию, посвященную этой теме и снабженную обстоятельной вступительной статьей (Ковалев 1985). Эта же тема характерна и для русской новеллы 30–40-х годов XIX века: “Египетские ночи” Пушкина, “Портрет” Гоголя, “Штосс” Лермонтова, целый ряд произведений В. Одоевского (“Последний квартет Баха”, “Импровизатор”, “Себастьян Бах”, “Сильфида”), “Живописец” Н. Полевого, “Художник” А. Тимофеева, “Именины” Н. Павлова, “Повесть без названия” П. Медведовского (П. И. Юркевича), “Дочь чиновного человека” И. Панаева, “История двух калаш” В. Соллогуба и др.

¹⁵ О связи повести “Хозяйка” с гоголевским “Портретом” см. нашу статью: Аврамец 1983: 42–49.

¹⁶ О связи образа Мечтателя из “Белых ночей» с рядом произведений западного и русского романтизма см.: Гроссман 1914: 87–96; Родзевич 1917: 222–237.

“Тысяча и одной ночи” и кончая “Русскими ночами” Одоевского¹⁷, была хорошо известна Достоевскому.

Говоря о влиянии романтической новеллистики на творчество Достоевского, нельзя не упомянуть о значении для него традиции включения в повествование фантастического элемента, — традиции, столь характерной как для романтической новеллы вообще, так и для русской — в частности (см.: Семибратова 1973: 19; об основных типах фантастического в предшествующей Достоевскому русской новеллистике см. также: Чебанюк 1979).

Ранние новеллы Достоевского появляются на фоне еще более продуктивного, чем романтический, типа массовой русской новеллы 1840-х гг. — новеллы натуральной школы, испытавшей в свою очередь значительное воздействие французских “физиологий” (в первую очередь — “Les Français peints par eux-mêmes”, 1840–1842) с их тенденцией к типизации всего и вся (подробно об этом см. главу “Французские физиологии и их русские читатели” в: Цейтлин 1965: 31–59). Натуральной новелле 40-х годов предшествовала комическая новелла эпигонов Гоголя 1830-х годов — так называемого “оркестра Гоголя”, или *литературной тли*, по выражению И. И. Панаева (Виноградов 1976: 153). Как указывал В. В. Виноградов:

“некоторые и притом доминирующие черты творчества фарсеров и анекдотистов 30-х годов, определявшие основной тон, уловить можно. Тяготение к «жирному литературному соусу» в ситуациях, к «низким» формулам для обозначения поз, действий и аксессуаров обстановки; рисовка портретов путем нагромождения комических деталей; подбор метафор и сравнений, окружавший героев символикой звериной и вещной; стилизация «нелепостей речи»; нередко искусственно приподнятый тон сказителя-афатика, имитирующего речь, полную обмолвок, с разрушенным логизмом в сцеплении частей, — наиболее броские особенности комических новелл эпигонов Гоголя” (там же).

Без учета такого рода массовой литературной продукции невозможно оценить пародийную направленность отдельных фрагментов многих произведений Достоевского, начиная уже с “Бедных людей”.¹⁸ Одним из парамет-

¹⁷ См. также: “Приятные ночи” Джованфранческо Страпаролы, “Флорентийские ночи” Гейне, “Ночные рассказы” Гофмана. Как отмечает Н. Н. Соломина в комментарии к “Белым ночам”, и в названии повести, и в ее делении на “ночи” Достоевский следовал романтической традиции (Соломина 1972: 486–487).

¹⁸ Как отмечает Виноградов, “писатели этого типа с конца 30-х годов доставляют благодарный материал для литературных пародий. В роман Достоевского «Бедные люди» попадает один из них — Ратазьев, который с одинаковым успе-

ров сопоставления двух типов массовой новеллы (“комической” и “натуральной”) является “канонизированная” Гоголем и активно развиваемая в новеллах обоих типов тема бедного чиновника (по подсчетам А. Г. Цейтлина, в 1840-е годы было создано около 150 рассказов о бедном чиновнике). К середине 40-х годов, как указывает Виноградов, намечается путь к преодолению шаблона: “Сама юмористическая новелла строится теперь по двум планам: или путем сказовой организации анекдота, иногда целой серии их, вытканной по гротескному узору, с подчеркнутым несоответствием мелочности эпизода с его трагическими последствиями, или же путем портретной живописи, направленной на подбор комически типизующих особенностей того или иного разряда чиновников” (Виноградов 1976: 154). Под влиянием теоретиков натуральной школы (в первую очередь — Белинского) акцент в новелле переносится с комического на социально-идеологический аспект¹⁹.

Связь новеллы Достоевского с натуральной новеллой 40-х годов прослеживается не только в области темы (тема “мелкого чиновника”, “маленького человека”), сюжетных схем, мотивов²⁰, отдельных комических приемов, — но и в поэтике заглавий. Так, постанова в качестве заглавия “говорящей” фамилии героя (“Ползунков”, “Господин Прохарчин”) была достаточно распространена в новелле 1840-х годов: “Макар Осипович Случайный” Н. Некрасова, “Алексей Чemezov”²¹ А. Плещеева,

хом воспевают в «романтически-ужасном» вкусе «итальянские страсти» и любовь Ермака и Зюлейки (ср. произведения Хомякова, Полевого и др.), а в «шутливо-описательном» перефразирует повесть о двух Иванях” (Виноградов 1976: 153).

¹⁹ Суммируя наблюдения над массовой новеллой 40-х годов, Виноградов пишет: “Этот возврат к сентиментальным формам не был случайным убежищем «натуральной» школы от фарса и грубо-комической новеллы половины 30-х и начала 40-х годов. Он был обусловлен чрезвычайно сложными причинами, среди которых едва ли не одной из главных было преодоление комического канона «эпигонов» Гоголя. Искание новых литературных форм привело к идейной «нагрузке» новеллы, к переключению в план художественного творчества философского, социологического и иного «внелитературного» материала” (Виноградов 1976: 162).

²⁰ А. Г. Цейтлин выделяет 8 мотивов, “особо излюбленных анекдотами”:

1. Мотив ошибки: “Так, чиновник вместо одного лица встречает другое, попадает не туда, куда предполагал попасть”.
2. Мотив мистификации или обмана.
3. “Мотив неожиданной и чрезвычайно важной находки, всецело анекдотической”.
4. “Мотив подслушивания бедным чиновником чьих-то разговоров”.
5. Мотив “внезапной и неожиданной встречи чиновника с кем-либо”.
6. Мотив “внезапного вмешательства третьего, всегда значительного лица и начальника чиновника в его отношения с девушкой”.
7. Мотив “смерти чиновника”.
8. Мотив сумасшествия. (Цейтлин 1923: 40–43.)

²¹ “Чemez” — денежный кошель, богатство; “чemezенник” — богач и скряга (Даль 1980: 589).

“Капельмейстер Сусликов” Д. Григоровича, “Адам Адамович Адамгейм”²² П. Машкова, “Заборов” Е. Гребенки и т.п.

Что же касается типично новеллистических приемов построения сюжета, свойственных “повестям о чиновнике” 1840-х годов (динамизм сюжета, в основу которого положено какое-то необычайное происшествие, эффектный финал, близость к анекдоту), то их связь с такими новеллами Достоевского, как “Ползунков”, “Господин Прохарчин”, “Роман в девяти письмах”, “Елка и свадьба”, “Чужая жена”, “Ревнивый муж” и “Скверный анекдот”, прослежена А. Г. Цейтлиным, справедливо отмечавшим, что “Достоевский получил гоголевское наследство не только непосредственно, но и косвенно, через Даля, Гребенку, Михаила Достоевского, Буткова и сотню мелких писателей” (Цейтлин 1923: 2). Анализ массовой новеллы 1840-х годов (преимущественно в рамках натуральной школы) позволил исследователю выделить обширную группу текстов, обладающих совокупностью признаков построения, свойственных анекдоту:

“Морфологический анализ сюжета о «бедном чиновнике» обнаруживает наличие в нем чисто анекдотических мотивов, не углубленных и не развитых психологически — необычайных происшествий и приключений, мистификаций и обманов, смертей и сумасшествий, подслушиваний и ошибок, внезапных встреч, находок и открытий. Эти мотивы имеют настолько важное значение в композиции повестей, что и самые повести становятся анекдотическими. Достоевский не только не составляет в этом отношении исключения, но, наоборот, в огромном большинстве своих повестей о чиновнике идет по дороге, уже протоптанной его предшественниками” (Цейтлин 1923: 44).

Негативное отношение критики почти ко всем новеллам Достоевского (или — как их определяет Цейтлин — “анекдотам”) исследователь объясняет ее неприятием “антипсихологичности” анекдотических сюжетов: “В стремлении сделать писателя глашатаем своих идей критики упрощают его произведения, настойчиво их гуманизируют и заботливо стирая все признаки анекдота как «банальные» и несерьезные” (Цейтлин 1923: 48)²³.

²² Автор сам «расшифровывает» название: “Я назову моего героя Адамом Адамовичем, это будет означать высшую скупость, а чтобы эту скупость приблизить к нему еще вернее, возведу ее в квадрат, т.е. прибавлю фамилию Адамгейм” (цит. по: Виноградов 1976: 155).

²³ Характерно, что за 4 года до появления исследования Цейтлина в статье Б. М. Эйхенбаума “Как сделана «Шинель» Гоголя” (1919) отказ от традиционной трактовки “гуманного места” тоже связан с выделением анекдотических приемов: “Развернутый в финале анекдот уводит в сторону от «бедной истории» с ее мелодраматическими эпизодами. Возвращается чисто комический сказ со всеми его приемами” (Эйхенбаум 1969: 165).

Вместе с тем, пренебрежительное отношение критики (причем, не только со стороны адептов натуральной школы, но и из лагеря ее противников) к указанным произведениям Достоевского во многом было обусловлено и тем фактом, что новелла как самостоятельный жанр в 1840-е годы была достаточно новым явлением в русской литературе, едва насчитывая 20 лет существования (если принять за точку отсчета появление в 1820-х годах романтической новеллы, а не выход в свет в 1831 году “Вечеров на хуторе близ Диканьки” Гоголя и особенно — “Повестей Белкина” Пушкина). Спорадические явления типа “Острова Борнгольм” и “Сиерра-Морены” Карамзина²⁴, на наш взгляд, считать началом русской новеллистики (равно как и распространившиеся в 1790-е годы сентиментальные повести его современников) можно лишь при самом расширенном понимании термина *новелла*. Что же касается таких сборников XVIII века, как “Пересмешник” М. Чулкова, “Славенские древности” М. Попова, “Русские сказки” В. Левшина, то они представляют собой не столько начало истории русской новеллы, сколько ее предысторию (не говоря уже о таких “протоновеллистических” текстах, как повести XVII века — о Фроле Скобееве, Савве Грудцине, Карпе Сутулове, которые некоторые исследователи считают первыми образцами русской новеллы; см.: Панченко 1980: 369–384; Шубин 1974: 17–22.).

Сложность ситуации заключается в том, что новелла, появившись в русской литературе в 20–30-е годы XIX века (после разрозненных опытов в этом жанре предшествующих лет), будучи “канонизированной” “Повестями Белкина” Пушкина и целым рядом повестей Гоголя, являющимися настоящими новеллами, т.е. произведениями, соотносимыми по размеру, динамике сюжета и эффектному концу с классической новеллой Возрождения, а по пронизывающей всю ткань текста романтической иронии,

²⁴ Э. А. Шубин пишет: “Даже для творчества Н. Карамзина, которое явилось важным и плодотворным этапом в развитии русской прозы, новелла была малохарактерным жанром. «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена» стоят особняком среди его произведений и, как справедливо отметила Е. Н. Куприянова, «не оказали заметного влияния на дальнейшее развитие русской прозы»” (Шубин 1974: 24). Ср. с высказыванием Надеждина о трех типах повести, “философической, сентиментальной и собственно дееписательной”: “И у нас повести начинают умножаться. Но до сих пор их всеобъемлющее значение не было еще постигнуто. Философической повести у нас не было пока вовсе, да и, может быть, долго не будет... Повесть сентиментальная, в устарелой форме, введена была к нам легким пером Карамзина, но, естественно, не могла приняться. Все являющиеся теперь у нас повести большей частью принадлежат к последней категории” (Надеждин 1972: 324).

по близости к структуре анекдота в нефантастических текстах и по наличию “двойной мотивировки” в фантастических²⁵ — с новеллой немецкого романтизма (в определенном смысле тоже “классической”), — русская новелла этого периода не имела специального жанрового обозначения, называясь как самими писателями, так и читателями и критиками, повестью, рассказом, анекдотом, сказкой и т.п. Кроме того, в отличие от повести (начало широкого распространения которой в России относится к периоду сентиментализма²⁶, а расцвет — к 1820–1830-м годам), ставшей к этому времени одним из ведущих жанров русской литературы (как писал в 1835 г. Белинский, “теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть” (Белинский 1953: т. 1, 260)) и получившей “официальное признание” в качестве такового со стороны критики²⁷, — новелла как жанр либо игнорируется, либо — особенно, если речь идет о позитивно оцениваемых этой критикой образцах малой прозы — называется повестью. Таким образом, существуя *de facto*, новелла, можно сказать, отсутствовала *de jure* (ср.: Аверинцев 1996: 213–214)²⁸.

Новелла, рассматриваемая современной Достоевскому критикой, как правило, в качестве разновидности повести (причем, как низшей ее разновидности), не имеющей четких жанровых границ²⁹, во многом разделила ее судьбу в истории русской литературы в плане долгого непризна-

²⁵ Ср.: “/.../ большинство фантастических повестей 1830-х годов (в том числе и некоторые повести Одоевского) строились на приеме «двойной мотивировки», где естественный и сверхъестественный ряд объяснений как бы уравнивались в правах и читателю «подсказывался» выбор — обычно в пользу второго” (Вацуро 1979: 237).

²⁶ См., например, приведенный ниже (в сноске № 30) список наиболее известных повестей первой половины 1790-х годов.

²⁷ См. такие “обобщающие” статьи этого периода, как “О русских повестях и романах” К. Полевого (*Московский телеграф* 15, 1829), “Летописи отечественной литературы” Н. Надеждина (*Телескоп* 11, № 17, 1832) и особенно “О русской повести и повестях г. Гоголя” В. Белинского (*Телескоп* 26, № 7–8, 1835).

²⁸ Называя новеллу этого периода термином “повесть-рассказ”, Н. П. Утехин пишет: “Такая «промежуточная» эпическая форма уже существовала в русской литературе XIX века, возникнув примерно в третьем десятилетии его. Любопытно, что рассказ (анекдот), близкий по типу ренессансной новелле, как бы уходит в 30-е годы за рамки жанровой системы господствующих литературных направлений” (Утехин 1982: 56).

²⁹ По словам Белинского, “/.../ теперь самые пределы романа и повести раздвинулись: кроме «рассказа», давно уже существовавшего в литературе, как низший и более легкий вид повести, недавно получили в литературе право гражданства так называемые физиологии, характеристические очерки разных сторон общественного быта” (Белинский 1956: 316). См. также: “/.../ под повестью понимались самые разнообразные явления, жанровый признак ее был крайне растяжим: и сюжетная новелла, и очерк и даже фельетон могли называться в то время повестью” (Степанов 1929: 16).

ния ее теоретической мыслью (будь то риторические трактаты, курсы истории литературы или критические статьи) или, в лучшем случае, отведения ей периферийного места в жанровой системе.

Как известно, в теории классицизма прозаические жанры вообще не рассматривались в трактатах по поэтике, исключаясь из литературного ряда вообще, а предметом описания, анализа и систематизации в трактатах по риторике (или, согласно Ломоносову, по “оратории”) были исторические сочинения, научные труды, судебные речи, публицистика и вообще любые виды “практического красноречия”. В русском литературоведении некоторую уступку прозе сделали Тредиаковский и Ломоносов, включив в систему литературных жанров и некоторые прозаические сочинения “чистого” вымысла и моралистического содержания. Характерно, что Ломоносов в “Кратком руководстве к красноречию” предложил называть те романы, в которых значительное место занимают нравоучительные рассуждения, “повестями”.

Развивая жанровую теорию Тредиаковского, А. Д. Байбаков в своих “Правилах пиитических в пользу юношества” (М., 1774) предлагает разделение поэзии по трем “способам изображения”, из которых на первое место он ставит “повествовательный” (на второе и третье — “драматический и смешанный”), что дало основание некоторым исследователям видеть в его системе поэтических родов и видов первый опыт “предварительной теоретической реабилитации” исконно русской поэтической формы — повести: на том основании, что он вводит русские понятия (“повествовательный” и “смешанный”) “в русское пособие по теории литературы /.../, косвенно открывая доступ в общую систему поэтических родов и видов формам исконно русской, национальной поэзии, и в первую очередь — «повести»” (Курилов & Пигарев 1975: 64; см. также: Курилов 1981: 248–250). С этим трудно согласиться, поскольку согласно классификации Байбакова, к “повествовательному способу изображения” относятся жанры, такие далекие и от “исконно русской” (т.е. древнерусской) повести, и от современных ему повестей Чулкова и Попова, — как эпиграмма, мадригал, эпитафия, сонет, рондо, эмблема, ода, гимн, стансы, дифирамб и элегия.

Первым опытом рассмотрения повести в рамках русских риторических курсов является вышедший в 1796 г. (т.е. не только после “Пересмешника” (1766–1768, 1789) Чулкова, “Славенских древностей”(1770–1771) Попова и “Русских сказок” (1780–1783) Левшина, но и после появления целого ряда “сентиментальных повестей”³⁰) “Сокращенный курс российского

³⁰ См., например: “Евгений и Юлия” (1789), “Лиодор”, “Бедная Лиза”, “Наталья, боярская дочь” (1792), “Остров Борнгольм” (1794) и “Сиерра-Морена” (1795) Н. М. Карамзина, “Обитатель предместья” (1790) М. Н. Муравьева, “Роза и Любим” (1790) П. Ю. Львова, “Несчастный М-в” (1793) А. И. Клушина, “Зара” (1795) Н. С. Смирнова, “Ростовское озеро” (1795) В. В. Измайлова и др.

слога” В. С. Подшивалова, который уделил особое внимание разделу “О баснях и повестях”. При этом он, как и Ломоносов, “повестью” называет роман (стихотворный и исторический), зато “басней” — “вымышленное приключение, на некоторой вероятности основанное и всегда нраво-учительную мысль содержащее” (цит. по: Курилов & Пигарев 1975: 70), т.е., очевидно, в первую очередь — повесть. Роман и басня (но уже не в качестве родов, а видов литературы) выделяются и А. С. Никольским в его “Основаниях Российской словесности” (СПб., 1807), поместившим эти виды в раздел “смешанный способ изображения”, а вслед за ним — и И. М. Левитским (“Курс Российской словесности для девиц”. СПб., 1812).

В 1820–1830-е годы роман, повесть, сказка, анекдот занимают все более прочное место в русских риторических курсах, в которых проблема прозаических жанров начинает решаться в ином аспекте (т.е. не с точки зрения их права на рассмотрение в рамках “изящной словесности”, или же отнесения их к тому или иному жанру и виду) — в плане их соотношения с “поэтическими” (т.е. стихотворными) жанрами, а также в плане их связи с чисто-риторическими (т.е. подлежащими ведению “науки о витийстве”, “оратории”) жанрами³¹.

Как писал В. Т. Плаксин, “роман, повесть, сказка, анекдот могут и должны входить в круг риторики; ибо они имеют двойственную сущность: по основной своей идее и по содержанию они состоят в области поэзии, а по цели и способу изложения относятся к прозе” (Плаксин 1832: 135).

“Войдя в круг риторики”, роман и новелла³² (именно новелла, а не повесть, начало распространения которой в русской литературе относится еще к 1790-м годам), ставшие объектом рассмотрения, помимо риторики, и в русской критике 1830-х годов, как бы вытеснили, свели на нет самое риторику как форму рефлексии над литературой. Как отмечал В. В. Виноградов:

“Роман, повесть, сказка и анекдот были, так сказать, адаптированы риторикой в своей практике (так как генезис этих жанров на русской почве выводит их за пределы риторики и, следовательно, «литературы») и образовали переходную, смешанную полосу полукритических, полуриторических жанров. Захватив в среду своей компетенции художественную прозу, по-

³¹ См., напр.: Я. В. Толмачев: “Правила словесности, руководствующие от первых начал до высших совершенств красноречия”. Ч. 1–4. СПб. 1815–1822; А. Ф. Мерзляков: “Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических”. М. 1817; его же: “Краткое начертание теории изящной словесности”. М. 1826; А. И. Галич: “Теория красноречия для всех родов прозаических”. СПб. 1830; А. Глаголев: “Умозрительные и опытные основания словесности”. СПб. 1834.

³² Как роман, так и новелла трактуются отдельными исследователями в качестве наиболее “риторических” жанров, раскрывающих свою структуру лишь с помощью анализа риторических форм. См., напр.: Грифцов 1927, Бранка 1983.

степенно лишаясь власти над новыми литературными жанрами ее, риторика не поспевает приспособлять своих норм к транспонированным в литературу формам бытовой речи. Поэтому, как нормативная теория прозы, риторика утрачивает свое значение в 30-е годы” (Виноградов 1980: 115).

Таким образом, в 30 – первой половине 40-х годов XIX века (т.е. в годы, непосредственно предшествующие началу творческой деятельности Достоевского) русская литература отличалась преимущественным развитием художественной прозы, причем, в формах, ставших восприниматься и оцениваться в качестве более или менее определенных жанров. Выделению новеллы, появившейся в эти же годы, в особый жанр, отличающийся терминологически как от повести, так и от рассказа, возможно, помешало “вытеснение” традиционной риторики критикой, для которой проблемы, связанные с жанровой дефиницией, классификацией и типологией, были в достаточной степени периферийными и необязательными.

ГЛАВА 3

ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ ЖАНРОВОЙ ДЕФИНИЦИИ

В данной главе речь пойдет преимущественно об авторских жанровых дефинициях, либо эксплицированных в тексте (подзаголовок, предисловие), либо рассеянных в письмах писателя, точнее, — о соотношении исследовательской стратегии жанровой дефиниции с авторской. Очевидно, что исследователь может как солидаризироваться в этом вопросе с автором, так и “противоречить” ему, поскольку авторские жанровые наименования зависят от самых разнородных причин, среди которых стремление к максимально адекватной характеристике типа произведения, как бы спрессованной в однозначном слове-термине, явно не всегда стоит на первом месте.

Вернемся к рассмотренному во Введении вопросу о правомерности употребления в данном случае самого термина “новелла”. Тот факт, что Достоевский, снабжавший почти все свои произведения подзаголовками, определявшими их жанровую принадлежность (или же “мимикрировавшими” под жанровые дефиниции, о чем речь пойдет дальше), ни разу при этом не употребил слово “новелла”, на наш взгляд, не является препятствием для применения этого термина по отношению к отдельным произведениям малой прозы писателя³³.

Во-первых, авторская жанровая дефиниция, отраженная в подзаголовке, является в определенном смысле частью текста (так же — хотя и в ином ключе — как и само заглавие), тем самым становясь возможным

³³ Как мы уже упоминали в 1 главе, В. Захаров категорически отрицает возможность говорить о новелле Достоевского (Захаров 1985: 7). Поскольку в работе Захарова основанием для “выделения типологических рядов взяты жанровые определения самого Достоевского” (там же), что, как мы попытаемся показать, просто невозможно осуществить по целому ряду причин, то ограничимся указанием на то, что Достоевский и новеллы Э. По называл рассказами (Достоевский 1979: 19; 88–89). Неупотребление (или употребление в ином значении) писателем или поэтом того или иного термина не свидетельствует о том, что и исследователи должны следовать его примеру, иначе им придется отказаться и от изучения жанров Достоевского, поскольку, по словам того же автора, “в языке Достоевского нет слова «жанр» в современном значении. «Жанр» был для него искусствоведческим термином” (Захаров 1985: 23). Разумеется, автор монографии и не отказывается: “Отсутствие слова «жанр» отнюдь не значит, что в его художественном мышлении нет этой категории. Жанр был для Достоевского не абстрактным, а конкретным понятием: романом, повестью, поэмой, рассказом” (там же).

объектом исследовательской рефлексии. Примеры несовпадения (или совпадения) авторского жанрового наименования с исследовательским могут быть обусловлены как различием (или совпадением) между нормами жанровых дефиниций, принятыми в эпоху создания текста, и нормами, имеющимися в момент его исследовательской интерпретации, — так и самим аспектом рассмотрения текста. В последнем случае, как правило, совпадения встречаются в работах, посвященных самым различным, но не связанным с проблемой жанра вопросам, тогда как несовпадения чаще встречаются в исследованиях, затрагивающих проблему жанровой природы текста. Что же касается жанровых определений применительно к произведениям так называемой малой прозы, то сама нечеткость границ между ними (отсутствие явных различительных признаков у повести, рассказа и новеллы) приводят к тому, что зачастую становится неизбежным “исследовательский произвол”.

Во-вторых, многие жанровые определения Достоевского дают основание предположить их отнюдь не терминологическую, а скорее метафорическую природу. Так, вряд ли возможно иначе квалифицировать такие подзаголовки Достоевского, как “петербургская поэма” (“Двойник”), “сентиментальный роман” (“Белые ночи”), и “фантастический рассказ” (“Кроткая”).

Определение повести “Двойник” “петербургской поэмой” подключает это произведение к гоголевской традиции, ориентируя читателя на восприятие “поэмы” “Двойник” сквозь призму “поэмы” “Мертвые души”. Правда, этот подзаголовок появляется лишь во второй редакции “Двойника”, в издании 1866 года, тогда как в первом издании (в журнальной редакции 1846 года) фигурировал подзаголовок “Приключения господина Голядкина”, но факт соотносительности “Двойника” в сознании Достоевского и его современников именно с “поэмой” Гоголя еще в 1846 году косвенно подтверждается в письме писателя к брату от 1 февраля, в день выхода номера “Отечественных записок”, где был опубликован “Двойник”: “Наши говорят, что после «Мертвых душ» на Руси не было ничего подобного /.../ Тебе он понравится даже лучше «Мертвых душ», я это знаю” (Достоевский 1985: 28(1); 118).

Уникальное для Достоевского определение *сентиментальный роман* дано им только “Белым ночам”, и уже сама нерегулярность подзаголовка (почему, в таком случае, не названы *сентиментальными романами* “Бедные люди”, “Хозяйка”, “Униженные и оскорбленные”?), а также сравнительно небольшой объем текста (40 стр.), который заставляет большинство критиков и исследователей, игнорируя авторскую “жанровую дефиницию”, называть произведение “повестью”, — позволяют предположить некоторую игру слов: название *сентиментальный роман* относится не столько к тексту как разновидности литературного жанра, сколько к описываемой в этом тексте ситуации. Иными словами, мы имеем дело с определением не столько типа знака (если рассматривать

текст как знак), сколько типа денотата (или, если угодно, типа “виртуального референта”).

Что же касается наименования *фантастический рассказ* по отношению к “Кроткой”, то определение “фантастический” (объективно уместное по отношению к такому произведению, как “Бобок”, который фантастическим как раз не назван, не говоря уж о “Двойнике” или “Крокодиле”!), — учитывая невозможность для читателя воспринимать описываемые в этом произведении события как фантастические в привычном значении этого слова, — можно понять и счесть оправданным, лишь благодаря предисловию к “Кроткой” (“От автора”), о котором мы подробнее будем говорить ниже, а также в контексте многочисленных высказываний Достоевского о *фантастическом реализме* (подробнее об этом см.: Гроссман 1917, Зеньковский 1929, Соркина 1969, Газер <Белобровцева> 1972, Захаров 1974, Захаров 1975, Fanger 1998, Джоунс 1998 и др.). Отсутствие в данном случае таких необходимых для термина качеств, как недвусмысленность и регулярность, как бы бросает тень и на слово “рассказ”, и не случайно в исследовательской литературе “Кроткая” именуется, как правило, повестью.

Необходимость критического отношения к авторским жанровым наименованиям подтверждается и тем обстоятельством, что некоторые заглавия произведений Достоевского выполняют, в сущности, функцию подзаголовка или жанровой дефиниции, поскольку они как бы определяют разновидность текста (неважно, по какому принципу: тип наррации, “дискурса”, тип источника текста, жанр, жанровый подвид), при этом — именно “как бы”, так как и подзаголовки писателя, а в некоторых случаях и жанровые определения, на наш взгляд, лишь “мимикрируют”, делают вид, что они — жанровые определения или “нормальные” подзаголовки, причем, зачастую делают это откровенно и намеренно плохо, т.е. непохоже. Заглавия же “подзаголовочного” типа еще более “обнажают прием”, демонстрируя эту мимикрию не только нарушением семантических и синтаксических связей (соотношение знака / имени / названия / заглавия / подзаголовок и денотата / виртуального референта / “реальности” текста — и соотношение между заглавием и подзаголовком, заглавием и основным текстом, подзаголовком и основным текстом), как в случае подзаголовков, но и самим фактом нахождения на месте названия:

Таблица 1.

ЗАГЛАВИЯ	ПОДЗАГОЛОВКИ / ЖАНРОВЫЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ
«Роман в девяти письмах»	~ «Роман в четырех частях с эпилогом» («Униженные и оскорбленные» а также почти все романы “пятикнижия”)
«Скверный анекдот»	~ «Фантастический рассказ» («Кроткая», «Сон смешного человека») ~ «Сентиментальный роман» («Белые ночи») ~ «Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже» («Крокодил») ~ «Происшествие необыкновенное» («Чужая жена и муж под кроватью») <или же, согласно первому изданию: ~ «Уличная сцена» («Чужая жена»), ~ «Происшествие необыкновенное» («Ревнивый муж»)>
«Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья», «Зимние заметки о летних впечатлениях»	~ «Из записок неизвестного» («Честный вор» <в журнальной редакции 1848 г. заглавие было иным, более “подзаголовочным”: «Рассказы бывалого человека. (Из записок неизвестного). I. Отставной. II. Честный вор»>, «Елка и свадьба», «Село Степанчиково и его обитатели») ~ «Из записок молодого человека» («Игрок»), ~ «Записки одного лица» («Бобок»).

Таким образом, заглавия и подзаголовки как бы меняются своими местами. Особенно наглядно это демонстрирует история издания “Крокодила”: в журнальном издании текст имеет заглавие “Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже”, при перепечатке же его в Собрании сочинений (в том же году) Достоевский дает новое название, “Крокодил”, перенеся прежнее название в подзаголовок (Кийко 1973: 5; 393). Следует указать, что произведения Достоевского можно разделить на несколько типов по наличию/отсутствию жанрового (условно говоря) определения — “рассказ”, “повесть”, “поэма” или “роман”, — по наличию/отсутствию еще более условных определений источников текста — “записки одного лица”, “из записок неизвестного”, “из воспоминаний мечтателя”, “из записок молодого человека”, “из мордасовских летописей”, “из неизвестных мемуаров”. Очевидно, что при таком подходе можно выделить 4 основных типа текстов:

1. тексты с авторской жанровой дефиницией и с определением источника;
2. тексты с авторской жанровой дефиницией, но без определения источника;
3. тексты без авторской жанровой дефиниции, но с определением источника;
4. тексты без того и другого.

К **первому** типу относятся такие произведения, как “Белые ночи. Сентиментальный роман. (Из воспоминаний мечтателя.)”, “Игрок. Роман. (Из записок молодого человека.)” (всего 2); ко **второму** — “Бедные люди. Роман”, “Двойник. Петербургская поэма”, “Господин Прохарчин. Рассказ”, “Хозяйка. Повесть”, “Слабое сердце. Повесть”, “Униженные и оскорбленные. Роман в четырех частях с эпилогом”, “Скверный анекдот. Рассказ”, “Преступление и наказание. Роман”, “Идиот. Роман в четырех частях”, “Вечный муж. Рассказ”, “Бесы. Роман в трех частях”, “Подросток. Роман”, “Кроткая. Фантастический рассказ”, “Сон смешного человека. Фантастический рассказ” и “Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом” (всего 15); к **третьему** — “Честный вор. (Из записок неизвестного.)”, “Елка и свадьба. (Из записок неизвестного.)”, “Маленький герой. (Из неизвестных мемуаров.)” (разумеется, если учитывать первоначальный вариант, то это произведение, названное Достоевским “Детская сказка”, следует отнести к четвертому типу, дополнив одновременно приведенный в первой таблице список заглавий “подзаголовочного” типа), “Дядюшкин сон. (Из мордасовских летописей.)”, “Село Степанчиково. Из записок неизвестного” и “Бобок. Записки одного лица” (всего 6); к **четвертому** — “Роман в девяти письмах”, “Петербургская летопись” (очевидно, что нехудожественные жанры следует рассматривать особо, в том числе и в вопросах, связанных с поэтикой их заглавий и подзаголовков, но для нас в данном случае важно продемонстрировать перекличку заглавий между собой, а также перекличку заглавий и подзаголовков), “Ползунков”, “Не точка Незванова” (в журнальном издании 1849 имелся года подзаголовок “История одной женщины”), “Записки из Мертвого дома”, “Зимние заметки о летних впечатлениях”, “Записки из подполья” (всего 7).

Как видно, за рамками этой классификации остались два текста, снабженные подзаголовками, представляющими собой краткую характеристику описываемых в тексте событий: “Чужая жена и муж под кроватью. (Происшествие необыкновенное.)” (или, как уже говорилось выше, “Чужая жена. (Уличная сцена.)” и “Ревнивый муж. (Происшествие необыкновенное.)”) и “Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже”. Что касается последнего, то он вообще отличается от всех остальных текстов, поскольку содержит в себе (помимо и без того двойного подзаголовка!) еще и “под-подзаголовок”: “Справедливая повесть о том, как один господин, известных лет и известной наружности, пассажным крокодилом был проглочен живьем, и что из этого вышло”.

Собственно говоря, наличие здесь слова “повесть” дает основание причислить весь текст к первому типу, если взять за основу журнальный вариант, где был указан и “источник” текста: “Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже, справедливая повесть /.../ Семеном Стрижовым доставлено”. Если же рассматривать переработанный вариант, включенный Достоевским в Собрание сочинений 1865 года и ставший окончательным для последующих переизданий, то его можно, хотя и с оговорками, отнести ко второму типу. Что же касается текста “Чужая жена и муж под кроватью”, то, как отмечается в комментарии, “оба эти рассказа <т.е. «Чужая жена» и «Ревнивый муж»>, — И.А.>, по-видимому, должны были входить в цикл «Из записок неизвестного», о чем свидетельствуют первоначальные варианты рассказов, связывающие их с «Елкой и свадьбой»/.../, а также единый для этих произведений образ повествователя” /П, 479/. Таким образом, похоже, что и этот текст, если и не вписывается в нашу классификацию прямо, то тяготеет к ее третьему типу.

Итак, вне зависимости от того, учитываем ли мы первоначальный, журнальный вариант текста, или исходим из окончательной редакции, — соотношение между максимальным и минимальным классами текстов сохраняется: наиболее продуктивен второй тип (15), наименее — первый (2); третий и четвертый располагаются посередине (6 и 7 соответственно).

Казалось бы, приведенная классификация свидетельствует лишь о том, что Достоевский, следуя распространенной в его время литературной традиции, предпочитает снабжать свои произведения жанровыми определениями, а также подзаголовками, указывающими заведомо мнимые источники текста³⁴. Но, как мы постарались показать выше, “хиастический” характер соотношения заглавий и подзаголовков, заглавий и авторских жанровых определений, подзаголовков и авторских жанровых определений — не позволяет остановиться на такой интерпретации картины. Включение же в состав заглавия квазижанровых определений вообще является универсальной традицией, и поэтому невозможно без учета иных, более убедительных свидетельств возводить эту особенность заглавий Достоевского к каким бы то ни было литературным примерам. Так, “Роман в девяти письмах” назван таким образом явно с учетом появившихся в 1830–1840-х годах рассказов, в заглавие которых входило слово “роман”³⁵. Наличие в “романе” Достоевского определенных аллю-

³⁴ Ср.: В. А. Соллогуб — “Тарантас. (Путевые впечатления)”, 1840; Говорилин <А. Я. Кульчицкий> — “Необыкновенный поединок. (Романтическая повесть)”, 1845; А. В. Дружинин — “Полинька Сакс. (Пролог в двух письмах)”, 1847; Н. Станицкий <А. Я. Панаева> — “Семейство Тальниковых. (Записки, найденные в бумагах покойницы)», 1848.

³⁵ Как указано в комментарии к этому произведению Достоевского, “некоторое влияние на форму рассказа и тон вошедшей в него переписки героев мог оказать

зий на “Евгения Онегина” позволяет предположить пародийную соотнесенность заглавия “Романа в девяти письмах”, объем которого всего 10 страниц, с подзаголовком “роман в стихах” (подробнее об этом — см. 4 главу).

Как неоднократно отмечалось исследователями, Достоевский и некоторым другим произведениям давал жанровые определения, явно им не соответствующие по их объему. Так, М. А. Петровский писал:

“«Вечный муж» назван автором «рассказом». Определенно решить, какое точное терминологическое содержание вкладывал Достоевский в такой подзаголовок и вкладывал ли он вообще в него нечто подобное, — у нас нет достаточных материалов. Во всяком случае он не связывался им с размерами произведения. Более короткие вещи он мог называть «повестями» (как «Хозяйку», «Слабое сердце», «Записки из подполья» и «Крокдил») или даже романами («Бедные люди», «Роман в девяти письмах», «Белые ночи»); почти равный по размерам «Вечному мужу» «Игрок» назван Достоевским также романом. С этим последним подзаголовком, вероятно, связывалось у Достоевского «романическое» (любовное) содержание произведения” (Петровский 1928: 116).

Для того, чтобы отчетливее и полнее представить соотношение между количественными параметрами произведений Достоевского с их жанровыми определениями (данными в подзаголовках), приведем таблицу всех художественных текстов, упоминаемых в этой главе, с указанием года первой и/или окончательной редакции (точнее — той редакции, которая взята за основу в академическом собрании сочинений 1972–1990 гг., и по которой велся подсчет страниц) и количества страниц (количество страниц дано с округлением до единицы). В случае изменения авторского жанрового определения, новое дается в квадратных скобках, в случае же отсутствия жанрового определения в подзаголовках Достоевского (или же в случае несовпадения писательских жанровых дефиниций с исследовательскими), в ломаных скобках указывается жанровая дефиниция комментаторов академического издания.

опубликованный незадолго до его написания и приписываемый в настоящее время Некрасову «Роман в письмах» /.../ Название рассказа, вероятно, было рассчитано автором на живые еще в 1840-е годы литературные ассоциации: оно вызывало у тогдашнего читателя воспоминание о «Романе в семи письмах» А. А. Бестужева-Марлинского /.../ Впрочем, одновременно появился и «Роман в двух письмах» О. М. Сомова” (Фридлендер 1972: 500).

Таблица 2.

ЗАГЛАВИЕ	ЖАНРОВОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ	ГОД ИЗДАНИЯ	КОЛИ- ЧЕСТВО СТРАНИЦ
«Бедные люди»	«Роман»	1846, 1865	94
«Двойник» [«Петербургская поэма»]	<повесть>	1846, 1866	121
«Господин Прохарчин»	«Рассказ»	1846, 1865	23
«Роман в девяти письмах»	<рассказ>	1847	10
«Хозяйка»	«Повесть»	1847, 1865	57
«Ползунков»	<рассказ>	1848	11
«Слабое сердце»	«Повесть»	1848, 1865	33
«Чужая жена и муж под кроватью»	<рассказ>	1848, 1866	33
«Честный вор»	<рассказ>	1848, 1865	12
«Елка и свадьба»	<рассказ>	1848, 1866	6
«Белые ночи» «Сентименталь- ный роман»	<повесть>	1848, 1865	39
«Неточка Незванова»	<повесть>	1849, 1866	125
«Маленький герой»	<рассказ>	1857, 1866	28
«Дядюшкин сон»	<повесть>	1859, 1866	103
«Село Степанчиково и его обитатели»	<повесть>	1859, 1866	163
«Униженные и оскорбленные»	«Роман»	1861, 1879	273
«Скверный анекдот»	«Рассказ»	1862, 1865	40
«Записки из подполья»	[«Повесть»]	1864, 1865	80
«Крокодил» «<...>повесть<...>»	<рассказ>	1865, 1865	27
«Игрок»	«Роман»	1866	110
«Преступление и наказание»	«Роман»	1866, 1877	416
«Идиот»	«Роман»	1868, 1874	501
«Вечный муж» «Рассказ»	<повесть>	1870, 1871	107
«Бесы»	«Роман»	1871–1872, 1873	505
«Бобок»	<рассказ>	1873	13
«Подросток»	«Роман»	1875, 1876	449
«Кроткая»	«Фантастический рассказ»	1876	29/30
«Сон смешного человека»	«Фантастический рассказ»	1877	15
«Братья Карамазовы»	«Роман»	1897–1880, 1881	696

Как показывает эта таблица, амплитуда количественных параметров тех текстов, жанр которых был определен в подзаголовке самим Достоевским, наиболее выразительна у рассказов и романов: рассказы могли быть в 15, 23, 30, 40 и 107 страниц (если учитывать жанровые определения комментаторов и большинства других исследователей, то эта амплитуда расширяется, благодаря подключению еще семи текстов с количеством страниц: 6, 10, 11, 12, 13, 28 и 33). Романы — 10, 39, 94, 110, 273, 416, 449, 501, 505 и 696 (даже если не учитывать “Роман в девяти письмах”, цифры все равно достаточно красноречивы). Что касается повести, то объем ее колеблется в весьма скромных границах (по сравнению с рассказом и романом): 27, 33, 57, 80. При подключении “внетекстовых” жанровых определений повесть имеет тенденцию только к увеличению объема: 39, 103, 107, 121, 125, 163.

Причем, что характерно, исследовательское “переименование” явно тяготеет к количественным критериям проведения границы между рассказом, повестью и романом: так, рассказом называется “Роман в девяти письмах” (10 стр.) и “справедливая повесть” “Крокодил” (27), повестью — “роман” “Белые ночи” (39) и “рассказ” “Вечный муж” (107). Сторонник “качественного”, “содержательного”, а не “количественного”, “формального” подхода к определению жанра, В. Н. Захаров³⁶ полагает, что Достоевский, как правило, “всегда знал, что собирался писать. Иногда замысел менялся, но весьма определенно и авторитетно Достоевский указывал (как правило, уже в заглавии произведения), что он написал, — роман, повесть или рассказ” (Захаров 1985: 5).

Сам Захаров декларирует свое “принципиальное согласие с писателем”³⁷, что явно не всегда возможно, поскольку, во-первых, Достоевский отнюдь не все тексты снабжал подзаголовками, содержащими жанровые определения, а во-вторых, он, как правило, давал различные жанровые определения: в подзаголовках — и в своих письмах, упоминающих эти произведения, а также в “Дневнике писателя”, в подзаголовках — и в

³⁶ “Для Достоевского количественные критерии определения жанра не имели принципиального значения” (Захаров 1985: 42). Ср. также: “Жанр у Достоевского — содержательная категория” (Захаров 1983: 19).

³⁷ Разумеется, при такой “солидаризации” с писателем в определении жанра, Захаров неизбежно сталкивается с противоречиями: отнюдь не причисляет к романам “Роман в девяти письмах” (об этом произведении он предпочитает вовсе не писать), “Двойник” определяет как повесть, а не “поэму”. Кроме того, Захаров выделяет у Достоевского 8 рассказов (“Господин Прохарчин”, “Ползунков”, “Чужая жена и муж под кроватью”, “Елка и свадьба”, “Честный вор”, “Маленький герой”, “Скверный анекдот” и “Вечный муж”), т.е. в большинстве случаев (5 из 8) пользуется “внетекстовыми” определениями жанра, которые у Достоевского часто менялись. То же относится к повестям (выделено 6: “Двойник”, “Хозяйка”, “Слабое сердце”, “Дядюшкин сон”, “Записки из подполья” и “Крокодил”, т.е. 2 — по “внетекстовым” определениям) и романам (выделено 11, среди которых “бесподзаголовочными” являются “Неточка Незванова” и “Село Степанчиково”).

самых текстах. Так, “рассказ” “Господин Прохарчин” в письмах к брату называется Достоевским повестью (Достоевский 1985: 28(1); 123, 126), рассказ “Маленький герой”, как упоминалось выше, был озаглавлен писателем “Детская сказка” и в письмах к тому же М. М. Достоевскому и к А. Н. Майкову был назван также повестью (Достоевский 1985: 28(1); 162, 305; 28(2); 330). “Дядюшкин сон” назывался Достоевским то повестью, то романом (Достоевский 1985: 28(1); 300, 318), а в процессе создания “рассказа” “Вечный муж” Достоевский в письмах употреблял все три типа наименования — и роман, и повесть, и рассказ (Достоевский 1986: 29(1); 77–78). Уже после отправки законченной рукописи издателю (5/17 декабря 1869 г.) Достоевский называет это произведение повестью (Достоевский 1986: 29(1); 79–81, 88). Даже “Бедные люди” неоднократно упоминались им в качестве “повести”, — например, в “Дневнике писателя” за 1873 г. (Достоевский 1980: 21; 10), в “Дневнике писателя за 1877 год” (Достоевский 1983: 25; 29), в “Кратких биографических сведениях” (Достоевский 1984: 27; 120). Можно сказать, что жанровые определения (а зачастую и заглавия) писателя совмещают в себе все три типа классификации заглавий Кржижановского: “Ante-scriptum”, “In-scriptum” и “Post-scriptum” (Кржижановский 1931: 21–23). Наконец, авторский подзаголовок “Кроткой” (“фантастический рассказ”) становится предметом и обоснования и опровержения в рамках самого текста (точнее — в предисловии “От автора”):

“Я прошу извинения у моих читателей, что на сей раз вместо «Дневника» в обычной его форме даю лишь *повесть* <курсив везде наш — И.А.>. Но я действительно занят был этой *повестью* большую часть месяца /.../ Теперь о самом *рассказе*. Я озаглавил его “фантастическим”, тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме *рассказа*, что и нахожу нужным пояснить предварительно. Дело в том, что это и не *рассказ* и не *записки*» (Достоевский 1982: 24; 5).

О том, как Достоевский сознательно обыгрывал многозначность жанровых обозначений, “активно употребляя жанровые дефиниции в нежанровых значениях” (Захаров 1983: 19–20; Захаров 1985: 25–53), и о нашем мнении по поводу терминологического статуса подобных жанровых обозначений см. 1 главу.

Наконец, следует сказать о том, что Достоевский не только в пределах текста не придерживался собственных “окончательных жанровых дефиниций”, отраженных в подзаголовках, не только в письмах неоднократно их менял, но и в официальных документах мог давать жанровые определения, не совпадающие ни с “подзаголовочными”, ни с теми, которые он обычно употреблял в письмах. Так, в договоре с А. Н. Сниткиной от 19 марта 1874 г. Достоевский указывает:

“/.../ я, Достоевский, уступил Сниткиной за две тысячи рублей в полную и неотъемлемую собственность авторское право на издание моих сочинений: романов: «Бедные люди», «Записки из Мертвого дома», «Белые ночи», «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы» и «Село Степанчиково», — повестей: «Хозяйка», «Слабое сердце», «Записки из подполья», «Рулетенбург», «Неточка Незванова», «Двойник» и «Дядюшкин сон», — и рассказов: «Крокодил», «Скверный анекдот», «Зимние заметки о летних впечатлениях», «Господин Прохарчин», «Честный вор», «Маленький герой» и «Елка и свадьба» (Достоевский 1986: 29(1); 278–279).

Как можно убедиться, авторское “жанровое переименование” — по отношению к “окончательным авторским дефинициям”, данным как в подзаголовках, так и в большинстве писем, в данном случае происходит в соответствии именно с количественным параметром (“романы”: “Записки из Мертвого дома” — 236 стр., “Село Степанчиково” — 163; “повести”: “Рулетенбург”, т.е. первоначальное название “Игрока”, — 110, “Неточка Незванова” — 125, “Дядюшкин сон” — 103; “рассказы”: “Крокодил” — 27, “Зимние заметки о летних впечатлениях” — 52).

Таким образом, Достоевский неоднократно менял жанровые определения своих произведений (в подзаголовках, предисловиях, в письмах, в “Дневнике писателя”, в разного рода документах), причем, не только в процессе их создания, что вполне объяснимо, не только по прошествии многих лет после написания и публикации или переиздания переработанных текстов, что можно было бы списать на ошибки памяти писателя, — но и “по свежим следам” — вскоре после отсылки готовой рукописи издателю или же после публикации/републикации текста. Разумеется, логику таких “переименований” можно и должно изучать и интерпретировать, но ясно одно: исследователи творчества Достоевского во многих случаях не в состоянии следовать авторским “окончательным жанровым дефинициям” как по причине их отсутствия в подзаголовках изрядного количества текстов, так и по причине “протеистического” характера их употребления писателем в разных контекстах.

ГЛАВА 4

ЭПИСТОЛЯРНАЯ НОВЕЛЛА: «РОМАН В ДЕВЯТИ ПИСЬМАХ»

4.1. Сентиментальный роман и переписка двух шулеров

В творчестве Достоевского имеется только два произведения, написанных в виде переписки двух лиц: роман в письмах “Бедные люди” и “Роман в девяти письмах”. Подобно тому, как “Бедные люди” явились первым романом (и вообще первым опубликованным произведением) Достоевского, “Роман в девяти письмах” открывает собой новеллистическое творчество писателя. Уже сам факт обращения к неспецифической для русского романа и новеллы середины XIX века эпистолярной форме (о правомерности применения словосочетания “эпистолярный жанр” по отношению к античным примерам и к литературным явлениям других эпох см.: Аверинцев 1996: 199) и позволяет предположить, с одной стороны, наличие особой связи между этими двумя произведениями, а с другой — принципиальную значимость обращения писателя к эпистолярной форме (Somerwil-Ayrton 1988: 114; Белкнап 1996).

Преимущественная связь этой формы с традициями сентиментального романа (причем, не только с самими традициями сентиментального романа, но и с тем стереотипом его восприятия, который был распространен в 40-е годы XIX века, во многом благодаря статьям Белинского), отмеченная еще современной Достоевскому критикой, в “Бедных людях” подчеркнута введением “сниженных” Терезы и Фальдони, обилием диминутивов (что также было отмечено еще критикой 40-х годов) и воспринимающихся как “сентиментальные штампы” описаний природы (“солнышко светит, птички чирикают”, “картины сельские” и т.п.). О “сентиментальной канве” “Бедных людей” в связи с его эпистолярной формой и использованием “старых сентиментальных тем и героев” писал В. В. Виноградов, особо подчеркивая тот факт, что выбор эпистолярной формы романа был для современников Достоевского своеобразным сигналом подключения к определенной литературной традиции, освобожденной от “фабульной пестроты” и отличающейся стремлением к “детализации обстановки и быта” и психологическому анализу “микроскопических печалей и радостей” (Виноградов 1976: 163–165). По поводу литературных ассоциаций, связанных с именем главной героини “Бедных людей”, следует отметить, что помимо указанных Виноградовым (ср.: “/.../ Варенька ведет к заглавиям сентиментальных романов начала XIX в. (вроде «Катенька, или Дитя несчастья» Дюкре дю Мениля)» (Виноградов 1976: 163)), на выбор имени героини могли повлиять и такие сенти-

ментальные повести конца XVIII – начала XIX вв., как анонимные “Парамон и Варенька” (“Муза”, ч. I, СПб., 1796), “Варенька” (“Аглая”, кн. 2, ч. XII, М., 1810). Вставленность “истории о бедном чиновнике” в рамки сентиментального романа приводит к двойному эффекту “обманутого ожидания”: “сентиментальная тональность” первого письма и “общая сентиментальная канва романа” как бы разрывается “натуральным” сюжетом, поэтика которого, по словам Виноградова, характеризуется “запретом на сентиментальную любовь и на красавиц”. На протяжении всего романа любовь героя вуалируется отеческими или родственными чувствами, и только два последних письма эти чувства дезавуируют, нарушая упомянутый запрет, симметрично соотносясь с первым письмом и таким образом замыкая композицию романа.

В определенном смысле сходным образом построен и “Роман в девяти письмах”: читательское ожидание обмануто названием, поскольку “роман” оказался перепиской двух шулеров, помещающейся, к тому же, всего на десяти страницах, — т.е., еще менее “романом”, нежели появившиеся в 1830–40-е гг. произведения с подобными названиями, о которых мы уже упоминали в 3 главе (“Роман в семи письмах” А. А. Бестужева-Марлинского, “Роман в двух письмах” О. М. Сомова, “Роман в письмах” Н. А. Некрасова). Мотив “обманутого шулера” восходит к гоголевским “Игрокам”, сам же Достоевский в письме к брату от 16 ноября 1845 г. сравнивает свое произведение с “Тяжбой”, что, если не принимать это за обмолвку писателя (“Тяжба” вместо “Игроков”), могло быть вызвано наличием в обоих произведениях ситуации “предприимчивый герой ухаживает за своей умирающей тетушкой с целью получения наследства” и ситуации спора, “тяжбы” двух героев, один из которых — менее ловкий и хитрый — претендует на получение равной доли наследства (“Тяжба”) или карточного выигрыша (“Роман в девяти письмах”).

Вместе с тем, после того, как читатель из шестого письма уясняет ситуацию, до того лишь очерченную намеками предыдущих писем, и ожидает развязки именно “шулерского конфликта” (которая как будто и дается в ответном седьмом письме, но оказывается ложной), — в предпоследнем, восьмом, письме неожиданно вводится “романная ситуация” в виде любовного треугольника, обнаруженного благодаря перехваченной любовной записке жены первого шулера. В результате выясняется, что первый шулер, обманувший второго после того, как они вдвоем сговорились обмануть некоего Евгения Николаевича в карточной игре и поделить барыш, оказывается, в свою очередь, обманутым своей женой и самим “обманутым” Евгением Николаевичем. Ситуация, казалось бы, замыкается, но заключительное девятое письмо неожиданно обнаруживает возможность еще более симметрично замкнуть эту ситуацию, благодаря выявлению второго любовного треугольника (ср.: Somerwil-Ayrton 1988: 119), как бы подтверждающего хиастический принцип в

выборе имен — Иван Петрович и Петр Иванович³⁸: обмануты оба обманщика, но один — в настоящем, а другой — в прошлом, и, возможно, в будущем, на что намекает последняя фраза произведения, являющаяся типичным новеллистическим пуантом: “Евгений Николаич на днях уезжает в Симбирск, по делам своего деда, и просил меня похлопотать о попутчике; не хотите ли?” /I, 239/. Кроме того, подобно тому, как отличается стиль писем “удачливого обманщика”, владеющего пером и искусно уклоняющегося от прямых ответов на вопросы своего корреспондента, от стиля писем “неудачливого обманщика”, не привыкшего к “выражению своих мыслей на бумаге”, — подобно этому различен и стиль писем их жен.

Так, для писем Петра Ивановича характерен преимущественно игривый тон, гладкий слог, пестрящий шутками и остротами, изобилующий суперлативами, сентиментально-патетическими обращениями и тирадами типа: “драгоценнейший друг мой”, “бесценнейший друг мой”, “для меня, разумеется, священнойшей рекомендацией вашей” и т.п., — вызывающими в памяти речевую манеру Манилова, — и диминутивами: “невинная проделочка”, “на ушко, втихомолочку”, “маленький страдает зубенками”, “прописали ревеньку”.

Письма же Ивана Петровича отличаются рубленным слогом, грубыми выражениями, неуклюжим синтаксисом, обилием канцеляризмов (с частыми “во-первых” и “во-вторых”) и комическим алогизмом неожиданных выпретенных тирад, контрастирующих по стилю с контекстом, а по смыслу — с реальным положением вещей (ср.: “Вы употребили святость родственных отношений для обмана совершенно посторонних людей” /I, 237/; “/.../ что именно значат на деле дружелюбные и приятельские отношения ваши. Я же скажу, что они значат обман, вероломство, забвение приличий и прав человека, богопротивны и всячески порочны. Ставлю себя примером и доказательством” /I, 238/ и т.п.).

Соответственно различны письма жен героев — “ловкой обманщицы” и «простодушной». Если первая осмотрительно подписывает свое письмо лишь инициалом имени (“А.”), то вторая подписывается именем (“Татьяна”). Письмо Анны Михайловны, “удачливой любовницы”, представляет собой типичную любовную записку (“затейливо сложенная”, “на бледно-розовой бумажке”) с обращением по имени (“*Eugène*”) и на “ты”, с назначением часа свидания и извинениями за несостоявшееся свидание накануне, с пренебрежительно-насмешливыми замечаниями по поводу писем “неудачливой соперницы” (“Какая куча бумаги! Неужели это все она исписала? Впрочем, есть слог /.../” /I, 239/).

³⁸ Ср.: “Для гоголевской ономастики также характерны имена и отчества с инверсиями, вроде Кифа Мокиевич и Мока Кифиевич, этому соответствуют сокорреспонденты «Романа в девяти письмах» Достоевского — Иван Петрович и Петр Иванович” (Альтман 1975: 151); об этом писал и А. Л. Бем (Бем 1933: 424).

Письмо Татьяны Петровны — “души доверливой неопытной признанье” — наполнено патетическими восклицаниями. В отличие от “хладнокровной кокетки”, которая все поминает бога (“Не сердись за вчерашнее и приходи завтра, ради бога!” /I, 239/), Татьяна Петровна с несколько простонародной религиозностью пишет: “Награди вас господь и за это” /там же/. Впечатление “простонародного” стиля возникает благодаря употреблению героиней просторечного выражения: “мне доля лютая”, а также выражений типа “помяните обо мне” (вместо “вспомните”), “голубчик мой”.

4.2. «Конспиративный дискурс» и специфика новеллы

Если первый эпистолярный роман Достоевского с точки зрения сюжетного развития построен достаточно традиционно (герои, как бы учитывая неосведомленность читателя, сообщают свою предысторию, причем, это делается почти в самом начале романа: см. письмо Вареньки от 1 июня и письма Девушкина от 8 апреля, 12 апреля и 12 июня), то “Роман в девяти письмах” построен таким образом, что суть конфликта раскрывается лишь в двух последних письмах. Определенная “эзотеричность” письма как жанра, ориентированного на читателя, знающего “контекст” изложенной в письме информации и, разумеется, владеющего “кодом”, здесь не только выдерживается, подготавливая эффект неожиданного финала, но и усугубляется, во-первых, понятным стремлением двух шулеров не называть вещи своими именами (см.: “вижу вас на попятном дворе относительно наших известных условий”, “неблагоприятное намерение свое питали вы с давних пор” /I, 233/, “обещаете вознаградить меня за весьма хорошо вам известные услуги относительно рекомендации разных лиц”, “отрекаетесь от услуги моей, вам оказанной относительно Евгения Николаича” /I, 234/, “поведением, пагубным для моего интереса” /I, 236/ и т.п.), а во-вторых, — “чрезмерной осторожностью” одного из героев, Петра Ивановича, изысканного в письмах таким образом, что не только читатель, но и адресат не может уяснить суть дела. См. высказывания по этому поводу Ивана Петровича:

“Читая же ваше письмо, удивлялся. Пишете о Евгении Николаиче, просите шепнуть и не упоминаете почему. Хвалю осторожность, но бумага бумаге рознь, а я нужных бумаг на папильотки жене не даю. Недоумеваю, наконец, в каком смысле изволили мне это все написать” /I, 232/; “Сбиваете меня с толку, туманите меня Евгением Николаичем, и когда я, с неразгаданным мною доселе письмом вашим от седьмого сего месяца, ишу объясниться с вами, вы назначаете мне ложные свидания, а сами скрываетесь” /I, 234/; “Приступлю теперь к главному вашему относительно меня обману и вероломству, состоящему именно: в беспрерывном умалчивании в послед-

нее время о всем том, что касается общего нашего интереса, в безбожном похищении письма, в котором, хотя темно и не совсем мне понятно, объяснили вы наши обоюдные условия и соглашения /I, 237/.

Вообще, следует отметить, что проблема стиля, слога в этом произведении (столь далеком от нее по своему содержанию), неоднократно затрагивается героями, один из которых в своей сентенции, комически несоответствующей ситуации (помимо комичности самого стиля ее), выводит прямую зависимость слога от нравственности: “теперь же ясно познал, что есть много людей, под лъстивою и блестящею наружностью скрывающих яд в своем сердце, употребляющих ум свой на устроение козней ближнему и на непозволительный обман и потому боящихся пера и бумаги, а вместе с тем и употребляющих слог свой не на пользу ближнего и отечества, а для усыпления и обаяния рассудка тех, кои вошли с ними в разные дела и условия” /I, 236/. Совершенно очевидно, что “боязнь пера и бумаги”, в которой Иван Петрович здесь обвиняет Петра Ивановича, совершенно иного характера (вызванная лишь соображениями конспирации, нежеланием оставлять “улики”, а отнюдь не связанная с невладением пером), нежели его собственная, в чем он сам до того и признался, причем, опять же, связывая — хотя и в противоположном значении, а также не столь явно — стиль и нравственность: “/.../ боялся пера и обвинял себя в неясности способа выражения мыслей моих на бумаге. Известно вам, что воспитания и манеров хороших я не имею и пустозвонного щегольства я чуждаюсь” /I, 235–236/. Этой “автоаттестации” соответствует и реплика в ответном (седьмом) письме Петра Ивановича: “Получив ваше мужицкое и вместе с тем странное послание, я в первую минуту хотел было разорвать его в клочки, — но сохранил для редкости” /I, 238/.

Текст “Романа в девяти письмах” строится таким образом, что “партии” участников эпистолярного диалога как бы ведутся раздельно: если один из них (Иван Петрович) на протяжении всех своих писем, так сказать, выполняет условия диалога, прямо отвечая на вопросы и обсуждая проблемы, непосредственно касающиеся объединяющего обоих корреспондентов “дела”, то другой (Петр Иванович) вплоть до шестого письма как бы не замечает разрастающегося конфликта, игнорируя вопросы своего “бесценнейшего друга” или, в лучшем случае, уходя от прямого ответа на них. Причем, этот прием тоже становится “предметом описания” в рамках самого текста, подвергаясь “критическому анализу” Ивана Петровича в кульминационном шестом письме:

“Во-первых, когда я /.../ спрашивал вас в первом письме моем, что вы хотите разуть под некоторыми выражениями и намерениями вашими, преимущественно же относительно Евгения Николаича, то вы по большей части старались умалчивать и, возмутив меня раз подозрениями и сомнениями, спокойно сторонились от дела. /.../ Потом, когда каждая минута была для меня дорога /.../, писали вы под личиною дружбы мне

письма, в которых, нарочно умалчивая о деле, говорили о совершенно посторонних делах: именно о болезнях во всяком случае уважаемой мною вашей супруги и о том, что вашему малютке ревеню дали и что де по сему случаю у него прорезался зуб. Обо всем этом упоминали вы в каждом письме своем с гнусною и обидною для меня регулярностью. Конечно, готов согласиться, что страдания родного детища терзают душу отца, но для чего же упоминать об этом тогда, когда нужно было совершенно другое, более нужное и интересное” /I, 236/.

И только в ответном письме “партии” героев скрещиваются: Петр Иванович объявляет разрыв отношений, признавая тем самым наличие конфликта и косвенно подтверждая справедливость высказанных Иваном Петровичем подозрений. Наконец, два последних письма, оба состоящие из двух фраз в пяти строках, с обращением только по имени и отчеству, однотипны не только по информации, в них изложенной (не говоря уже о симметричности вложенных в оба письма записок жен героев), но и по манере изложения: дважды обманутый Иван Петрович³⁹ пародирует стиль Петра Ивановича (“приятелем бесценнейшим и любезнейшим другом останется у вас Евгений Николаич”), а Петр Иванович в своем ответе сближается с лапидарным (правда, у Ивана Петровича эта лапидарность соседствует с многословной неуклюжей витиеватостью) “мужицким” слогом Ивана Петровича (“Завтра вы получите калоши новые; я ничего не привык таскать из чужих карманов; также не люблю собирать по улицам лоскутки всякой всячины” /I, 239/).

Маленький объем этого произведения, обнаруживающего, особенно к концу, целый ряд неожиданных сюжетных поворотов, как бы убыстряющих темп сюжетного развертывания в последней его части; построенность на конфликте двух авантюристов, осложненном выявленным

³⁹ Помимо приведенных в начале главы замечаний по поводу поэтики имен героев новеллы, следует отметить возможную проекцию этого героя на фольклорный образ Ивана-дурака (но лишь в определенном аспекте — в аспекте глупости и простоты фольклорного героя), что неоднократно как бы подтверждается самим же Иваном Петровичем: “Что ж, я людей смешить, что ли, по-вашему, должен?” /I, 233/; “/.../ а меня в дураках оставляете. Но я в дураках себя считать не позволю, ибо за такового меня доселе никто не считал, а все насчет этого обстоятельства обо мне с хорошей стороны относились” /I, 234/; “/.../ заставили меня играть, по-видимому, роль вашего дурака и потешителя, чем я быть никогда не намерен” /I, 236/. Кроме того, два последних примера представляют собою явную реминисценцию из прошения Ивана Ивановича (“Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”), из того пассажа, где Иван Иванович “опровергает” данное ему прозвище, используя ту же “логику абсурда”: “/.../ назвал меня публично обидным и поносным для чести моей именем, а именно: *гусаком*, тогда как известно всему Миргородскому повету, что сим гнусным животным я никогда отнюдь не именовался и впредь именоваться не намерен”(Гоголь 1959: т. 2; 219–220).

в конце произведения конфликтом обоих с их мнимой жертвой; близость к анекдоту как в плане фабулы (“жертва обмана” обманывает обманщиков, жена обманывает мужа), так и в плане сюжета (неожиданность, “перевернутость” конца); пуантировка финала, дающего принципиально новое осмысление всего целого,⁴⁰ — все эти признаки позволяют рассматривать “Роман в девяти письмах” как новеллу, в ее довольно редкой разновидности — новеллы в письмах. Эпистолярная форма позволила автору, во-первых, в полной мере воспроизвести речевую манеру героев (пусть это и письменная, а не устная речь, к передаче особенностей которой стремится традиционная новелла), по-разному комически контрастирующую с темой их переписки; во-вторых, ввести текст в поле постоянного пародийного соотношения с “эпистолярной традицией”, будь то сентиментальные романы в письмах, связь с которыми сигнализируется заглавием произведения и подключением “романного” сюжета в финале, или отдельные литературные письма (письмо пушкинской Татьяны и письма Вареньки Доброселовой). Наконец, в-третьих, эта форма предоставила возможность построения сюжета таким образом, что истинная картина событий, мозаично складывающаяся из сообщений героев, полных “недомолвок” и “ложных ходов”, вырисовывается лишь в конце, резко увеличивая его “удельный вес”. Таким образом, нетрадиционная и необычная для новеллы эпистолярная форма “романа в письмах” парадоксальным образом соответствует именно новеллистичности его построения.

4.3. Цитатный полигенетизм и полифункционализм

Оба письма — точнее, обе записки жен героев, вложенные в конверты последних двух писем, — при всей их краткости, являют собою пример сконцентрированной интертекстуальности, заключая в себе самые разные по степени выраженности (от едва заметных аллюзий до очевидных реминисценций) и по типу отсылки к претексту (прямой и косвенной, опосредованной другим/другими претекстами; ординарной и двойной/множественной) сигналы соотносительности с предшествующими литературными текстами. (О возрастании роли цитаты и реминисценции в реалистическом тексте см.: Лотман 1975а: 52–53; о разновидностях цитат и реминисценций у Достоевского см.: Холшевников 1960; Никитин 1976; Селезнев 1977; Коробова 1996 и др.).

⁴⁰ Ср. с концовкой пушкинского “Графа Нулина”: “Смеялся Лидин, их сосед, Помещик двадцати двух лет”. Как отмечал Б. М. Эйхенбаум, “Новелла тяготеет к максимальной неожиданности финала, концентрирующей вокруг себя все предыдущее. /.../ Новелла — подъем в гору, цель которого — взгляд с высокой точки” — Эйхенбаум: 1927: 171–172).

Так, письмо Анны Михайловны делает более осязаемой связь “Романа в девяти письмах” с еще одним романом в письмах — с “Опасными связями” Шодерло де Лакло. Оба произведения рисуют безнравственных героев, сообща действующих против намеченных ими жертв, причем, один из этих героев умнее, хитрее и опытнее своего “напарника”, что позволяет ему “пойти на попятный” и не выполнить условий договора (если в “Опасных связях” маркиза де Мертей отказывается от возобновления любовных отношений с виконтом де Вальмоном, что было ему обещано при условии, что он пришлет ей письмо, свидетельствующее о его “победе” над госпожой де Турвель, то в новелле Достоевского Петр Иванович увилькивает от “справедливого” дележа карточного выигрыша). Упреки Ивана Петровича, обвинявшего Петра Ивановича в том, что тот намеренно избегает встречи, и его угрозы предать дело огласке повторяют упреки и угрозы виконта де Вальмона, содержащиеся в его последних письмах к маркизе де Вальмон (см. письма №№ 151, 153). Письмо же Анны Михайловны к Евгению Николаевичу, свидетельствует о том, что Евгений Николаевич, добившийся любви простодушной и доверчивой Татьяны Петровны, передал ее письма в руки Анны Михайловны, подобно тому, как виконт де Вальмон пересылал к маркизе де Мертей письма влюбленной в него президентши де Турвель. Игра с литературными ассоциациями в данном случае служит для усугубления атмосферы скрытого коварства во взаимоотношениях героев, строящих козни друг другу, атмосферы двойного или, вернее, тройного предательства и обмана.

Имя жены удачливого шулера (Анна), указанный час прихода супруга (полночь) и постепенно вырисовывающийся тип ловкого соблазнителя чужих жен, Евгения Николаевича (который, судя по второму письму — “письму Татьяны” — пародийно ориентирован на Евгения Онегина),⁴¹ позволяет предположить пародийную проекцию данной ситуации на свидание Дон Жуана с донной Анной. Образ донны Анны, отсутствующий в поэме Байрона, имеется в таких произведениях, как “Севильский озорник, или Каменный гость” Тирсо де Молина, опера Моцарта “Дон Жуан”, новелла Гофмана “Дон Жуан”, “Каменный гость” Пушкина и др. Таким образом, данная ситуация новеллы Достоевского, спроецированная на “Евгения Онегина”, отсылает читателя не только и не столько к поэме Байрона, с которой определенным образом связан роман Пушкина, сколько к

⁴¹ Как известно, Пушкин в письме к Вяземскому от 4 ноября 1823 г. писал по поводу “Евгения Онегина”: “/.../ я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница. Вроде «Дон-Жуана» — о печати и думать нечего” (Пушкин 1979: т. 10; 57). О наличии перекликающихся мотивов “Евгения Онегина” и “Дон-Жуана” Байрона см.: Жирмунский 1978: 218. Сопоставление “Евгения Онегина” с “Дон-Жуаном” стало “общим местом” в критических статьях и письмах друзей Пушкина (несмотря на его несогласие с правомерностью такого сопоставления, высказанное им в письме к А. Бестужеву от 24 марта 1825г.).

собирательному образу Дон Жуана. Аллюзия на свидание Дон Жуана с донной Анной как бы подтверждается *a posteriori* сходной ситуацией в новелле “Чужая жена и муж под кроватью” (подробнее об этом см. в разделе 5.2), где муж также получает любовную записку своей жены (с назначением времени и места свидания), написанную “на раздушенной бумажке”, сложенной “в предательски малую форму”, и кончающуюся словами: “Будь там *sans faute*, ради бога” /II, 64/ (ср. в “Романе в девяти письмах”: “Не сердись за вчерашнее и приходи завтра, ради бога” /I, 239/).

Связь этих двух новелл Достоевского подтверждается наличием в обеих комического соседства ситуации обнаружения адюльтера с замечаниями о калошах: Иван Петрович сопровождает любовную записку жены Петра Ивановича словами: “/.../ приятелем бесценнейшим и любезнейшим другом останется у вас Евгений Николаич; желаю удачи, а о калошах не беспокойтесь” /I, 239/, в ответ на что Петр Иванович посылает Ивану Петровичу письмо его собственной жены к Евгению Николаевичу, присовокупляя следующее: “Завтра вы получите калоши новые /.../” с приведенным выше язвительным предложением Евгения Николаевича “в попутчики”. В новелле же “Чужая жена и муж под кроватью” “дискуссия о калошах” следует непосредственно за тем, как муж и любовник обнаруживают “двойную измену” жены одного и любовницы второго⁴². Как бы заимствованный из анекдотов о неверной жене мотив раскрытия супружеской неверности благодаря обнаружению оставленных любовником туфель (сапог, калош) в данном случае трансформируется таким образом, что, несмотря на очевидность факта супружеской измены, сама тема измены табуируется участниками разговора, тогда как калоши становятся предметом неадекватно серьезного обсуждения, тем самым превращаясь в косвенный признак адюльтера (а то и в совершенно фрейдистский субститут женщины).

Характерно, что упоминание о калошах впервые встречается в VII письме, где сообщается, что жена Петра Ивановича посылает книгу жене Ивана Петровича, т.е., опять же, намечая некоторую метонимическую связь между “темой жен” и “темой калош”: “Жена моя отсылает вашей супруге книжку ее, оставшуюся у нас, — «Дон-Кихота Ламанчского», с благодарностью. Что же касается до ваших калош, будто бы забытых вами у нас во время последнего посещения, то с сожалением уведомляю вас, что их нигде не нашли. Покамест их ищут; но если их

⁴² Ср. с ситуацией в гоголевской “Ночи перед Рождеством”, когда Чуб обнаруживает, что помимо него и дьяка, Солоха принимала у себя и голову, который вылез из мешка: “Голова сам был не менее смущен и не знал, что начать. «Должно быть, на дворе холодно? — сказал он, обращаясь к Чубу. — Морозец есть, — отвечал Чуб. — А позволь спросить тебя, чем ты смазываешь свои сапоги, смальцем или дегтем? — Он хотел не то сказать, он хотел спросить: «Как ты, голова, залез в этот мешок?» — но сам не понимал, как выговорил совершенно другое. «Дегтем лучше!» сказал голова” (Гоголь 1959: т. 1; 137).

совсем не найдут, тогда я вам куплю новые” /I, 238/. Причем, в предшествующей фразе отказ от дома сопровождается намеком на происхождение Ивана Петровича, где, “тема жены” также связана с упоминанием обуви (хотя и косвенным): “/.../ она <т.е. жена Петра Ивановича — И.А.> слаба здоровьем и запах дегтя ей вреден” /там же/. Напомним, что неоднократно повторение “мотива о сапогах” (Виноградов 1976: 173–174), где в связи с гоголевской “Шинелью” Макар Девушкин, в частности, пишет: “/.../ сапоги новые, например, с таким сладострастием надеваешь /.../” /I, 62/, — дало повод Булгарину назвать сапоги основной темой романа: “Заметим, что Девушкин в большей части писем своих беспрестанно толкует о бедственном состоянии своей обуви, о сапогах своих. Это его — *idée fixe*. С сапогами своими он никак не может расстаться. Он все с ними носится и возится так, что весь роман написан *à propos de bottes* <Здесь игра слов: “*à propos de bottes*” означает “ни к селу, ни к городу”, “без всякой связи” — И.А.>” (цит. по: Виноградов 1976: 173). Еще А. Л. Бем писал о шинели как субституте женщины (причем, в сноске указывается, что независимо от Бема эту мысль высказал Р. В. Плетнев, один из участников пражского Семинария по изучению Достоевского): “«Бедные люди» явились первым этапом борьбы Достоевского с Гоголем, романом, в котором Достоевский «очеловечил» сюжет «Шинели», нарисовав в качестве «приятной подруги жизни» Вареньку, а не вещь” (Бем 1936: 134–138). Вопрос о сексуальной символике обуви, в частности, в творчестве Достоевского, был достаточно актуальным в работах 1920–1930-х годов, что обусловило появление обширной парадигмы интерпретаций такого рода символизма. “Калоша, сапоги, туфли — могут иметь сексуальное значение. Но у Достоевского нет никаких указаний на сексуальное значение сапог” (Осипов 1929: 54), — утверждал, например, о “Двойнике” один из подобных интерпретаторов. О фетишизме и мистификации вещи в связи с темой “приятной подруги жизни” с одной стороны, а с другой — с темой писательства, стиля, слога, слова (в том числе — и “чужого слова”) писал С.Г Бочаров (Бочаров 1974: 24, 31, 38, 51).

В письме Татьяны Петровны к Евгению Николаевичу имеется ряд реминисценций из письма пушкинской Татьяны, что, как бы подкрепляя совпадение имен (Альтман 1975: 144; Somerwil-Ayrton 1988: 120), делает более ощутимым пародийный характер этого письма. Ср., например:

Теперь, я знаю, в вашей <u>воле</u>	А мне <u>доля</u> лютая; <u>страшно!</u>
Меня презреньем наказать. ...	Ваша <u>воля</u> была. Если бы не тетушка, я бы
Но вы, к моей несчастной <u>доле</u> /.../	вам <u>вверилась</u> так /I, 239/.
<u>Страшно</u> перечесть ...	
И смело ей себя <u>вверяю</u> ...” /Гл. 3/.	

Заключительная фраза письма Татьяны Петровны (“Подпишу и это последнее, как первое мое ... помните? Татьяна” /I, 239/) в этом контексте звучит еще одним намеком на связь с письмом Татьяны Лариной. В

данном случае острое пародии направлено на сам пародирующий текст — письмо Татьяны Петровны, сквозь которое просвечивает “пародический костяк” (Тынянов 1977: 291) — письмо пушкинской Татьяны. Вместе с тем, письмо Татьяны Петровны обнаруживает явные параллели с последним письмом Вареньки Доброселовой (при всем том, что отношения Вареньки и Девушкина не совпадают с отношениями Татьяны Петровны и Евгения Николаевича, последнее письмо Вареньки, резко отличаясь от предыдущих ее писем, в сущности, звучит почти как объяснение в любви). Ср.:

Из письма Вареньки Доброселовой: Из письма Татьяны Петровны:

Завтра мы едем. Прошаюсь с вами в
последний раз, бесценный мой, друг мой,
благодетель мой, родной мой !
Не горюйте обо мне, живите счастливо,
помните обо м н е, и да снизойдет на вас
благословение божие! Я буду
вспоминать вас часто
в мыслях моих/.../. Помните вашу
бедную Вареньку!

Итак, простимся теперь навсегда,
друг мой, голубчик мой /.../
Прощайте мой друг,
прощайте, прощайте /I, 106/.

Завтра венчают нас.
Прощайте, прощайте, Евгений
Николаич! награди вас господь и за это.
Будьте счастливы.
Помяните обо мне когда-нибудь; я же
вас никогда не забуду.

Прощайте, прощайте голубчик мой!!
/I, 239/.

С другой стороны, некоторые детали письма Вареньки в контексте других писем романа, наполненных как прямыми упоминаниями Пушкина и его произведений, так и целым рядом реминисценций из его произведений⁴³ свидетельствуют о наличии определенной проекции на финальную сцену “Евгения Онегина” (“отповедь” Татьяны), а также на некоторые другие ситуации “романа в стихах”. В “автобиографии” Вареньки, а также в ее последних письмах, имеется ряд реминисценций из “Евгения Онегина”: в описаниях любви Вареньки к “сельской жизни”, в ее рассказе о детстве,

⁴³ См. эпизод с покупкой Полного собрания сочинений Пушкина для Покровского, сообщение Вареньки о перечитывании ею “Повестей Белкина”, пространственные рассуждения Девушкина о “Станционном смотрителе” (как отметил В. В. Виноградов, “новелла Пушкина побуждает Макара Девушкина не только к санкции в ней осуществленных форм и к намекам на будущее сходство своей судьбы с «беднягой» Выриным, но и к проекции ее содержания в свое настоящее в виде совета Вареньке /.../” — Виноградов 1976: 182) и просьбу Девушкина подарить ему “Повести Белкина”.

проведенном “в провинции, в глуши”; о ранних вставаниях и прогулках “по полям, по рощам, по саду”; об отчаянии при переезде в город. Ср.:

- | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1) О страх! нет, лучше и верней
глуши лесов остаться ей.
(и т.д.: см. гл. 7, строфы
XXVIII–XXIX). | И мне кажется, я бы так была счастлива, В
если б пришлось хоть всю жизнь мою не
выезжать из деревни и жить на одном
месте. |
| 2) “Простите, мирные места!
Прости приют уединенный!
Увижу ль вас?..” И слез ручей
У Тани льется из очей /7, XXXII/. | Ах, как я грустно помню наши печальные
сборы! Как я плакала, когда прощалась со
всем, что так было мило мне. |
| 3) /.../ но ей
Нехорошо на <u>новоселье</u> /.../
И ранний звон колоколов,
Предтеча утренних трудов,
Ее с постели подымает.
Садится Таня у <u>окна</u> /.../
Пред нею незнакомый двор,
Конюшня, кухня и <u>забор</u> /7, XLIII/. | Грустно мне было вставать поутру, после
первой ночи на нашем <u>новоселье</u> . <u>Окна</u>
наши выходили на какой-то желтый
<u>забор</u> /I, 27/. |
| 4) /.../ Но <u>судьба</u> моя
Уж <u>решена</u> . Неосторожно,
Быть может, поступила я
/.../ для бедной Тани
Все были <u>жребии</u> равны /8, XLVII/. | Чего же мне ожидать от грядущего, чего
еще спрашивать у <u>судьбы</u> ? /.../ <u>Решение</u> ,
которое вы прочли сейчас, неизменно /I,
101/. Все свершилось! Выпал мой <u>жребий</u> :
не знаю какой, но я воле господу покорна.
/I, 106/. |
| 5) Нигде, ни в чем ей нет отрад ...
И в одиночестве жестоком
Сильнее страсть ее горит
И об Онегине далеко
Ей <u>сердце</u> громче говорит
/7, XIII–XIV/. | Я мало отрадного унесу в новую жизнь из
воспоминаний прошедшего; тем
драгоценнее будет воспоминание об вас,
тем драгоценнее будете вы моему <u>сердцу</u> . |
| 6) <u>Улыбку</u> уст, движение глаз
Ловить влюбленными глазами /... /
Вот блаженство! /8, Из письма
Онегина к Татьяне/. | <u>Улыбкой</u> одной моей вы счастливы
были, одной строчкой письма моего. |
| 7) И облегченья не находит
Она подавленным <u>слезам</u> —
И сердце <u>рвется</u> пополам /7, XIII/. | Моя душа так полна, так полна теперь
<u>слезами</u> ...
<u>Слезы</u> теснят меня, <u>рвут</u> меня /I, 106/. |

Ср. также предпоследнее письмо Девушкина, в котором он описывает свое посещение опустевшей квартиры Вареньки, и XVII–XX строфы седьмой главы “Евгения Онегина”. Своеобразная инверсированность ситуации как бы подтверждает “девичью” фамилию героя.

Характер реминисцирования в приведенных примерах неодинаков. Если в первом случае мы имеем дело со смысловой параллелью (нежелание героини уезжать из деревни в город, предпочтение “жизни в глуши”), то во втором случае близость цитат увеличивается наличием однокоренных слов и перифразы (“Простите /.../ прости” — “прощалась”,

“и слез ручей у Тани льется из очей” — “как я плакала”). В третьем, четвертом, шестом и седьмом примерах добавляются случаи лексической переклички (“новоселье”, “окна”, “забор”, “судьба”, “жребий”, “улыбка”, “слезы” и др.).

Вообще, следует отметить, что необыкновенно высокий “удельный вес” *чужого слова* в одном из самых коротких произведений Достоевского позволяет предположить, с одной стороны, что это является своеобразным средством компенсации (резкая интенсификация на фоне слабой экстенсивности) поэтической информации, а с другой, — что этот текст является одним из наиболее репрезентативных с точки зрения цитатной (в широком значении слова) техники Достоевского. Как отмечает М. Джоунс:

“То, что тексты Достоевского изобилуют откликами и аллюзиями на предшествующие тексты, уже было исчерпывающим образом продемонстрировано. /.../ В результате этих исследований стало очевидным, что отношения между текстами Достоевского и его предшественников, как правило, очень запутанные, неоднозначные и с трудом поддаются определению или хотя бы приведению к общему знаменателю. Постоянными отсылками к другим текстам Достоевский побуждает читателя принять их в качестве моделей для чтения своих собственных текстов или в качестве моделей, вопреки которым его следует читать” (Джоунс 1998: 42–43; см. также: Родина 1984: 196).

Согласно Тодорову, “C’est Dostoïevski, et non Bakhtine, qui a inventé l’*intertextualité*!” (Todorov 1981: 159). Действительно, в русской прозе, видимо, Достоевский занимает исключительное место (аналогичное месту Мандельштама и акмеистов вообще — в русской поэзии) по способности провоцировать читателей, критиков и литературоведов на всевозможные поиски литературных влияний и заимствований, претекстов, отраженных в разного рода цитатах, реминисценциях и аллюзиях. При этом уже в работах 1910–1920-х гг. наметились две взаимодополняющие тенденции: рассматривать тексты Достоевского в виде “шкатулки с *n*-ным дном” (при *n* — стремящимся к бесконечности ...), т.е. в качестве невероятно многослойного “палимпсеста”, — и выделять Пушкина и Гоголя как наиболее актуальных для Достоевского авторов, несопоставимых по “степени присутствия” в текстах Достоевского с какими бы то ни было другими писателями. Это, на наш взгляд, не противоречит оценке Б. М. Гаспаровым эволюции “анализа реминисцентной и аллюзионной фактуры текста”:

“На ранней его стадии исследователям удавалось обнаруживать в анализируемом тексте лишь ограниченное и легко обозримое число подтекстов; в силу этого сохранялась возможность интерпретировать подтексты в качестве одного из структурных смыслообразующих механизмов, встроенных в текст. Однако развитие метода привело к неограниченному разрастанию внетекстового материала, так или иначе, прямо или косвенно отпечатавшегося в анализируемом тексте; границы текста и его смысла все

более размывались, растворяясь во все более множественных, уходящих в бесконечность межтекстовых ассоциативных связях /.../ Теория подтекста трансформируется в теорию «интертекстуальности», смысл которой диаметрально противоположен первоначальной цели изучения подтекстов, как она была сформулирована в работах Тарановского и О.Ронена в конце 1960-х – начале 1970-х годов. Если понятие подтекста подчинялось идее изучения текста как единого целого, то понятие интертекста, напротив, подчеркнуло неавтономность и незамкнутость текста, отсутствие единства, проницаемость и открытость текста бесконечному множеству мнемонических наложений” (Гаспаров 1993: 280–281).

Однако, вернемся к анализируемым примерам. Характерно, что постскрипtum последнего письма Вареньки как бы разбит на стихотворные строки, содержащие, к тому же, лексические и синтаксические повторы (“так полна, так полна”, “теснят меня, рвут меня”, “помните, помните”), что усугубляет впечатление “лиричности” этого отрывка (о приемах “поэтизации” новеллы см.: Шмид 1998: 21–38).

Наконец, в этом письме Варенька сообщает Девушкину, что оставляет ему “книжки, пальцы, начатое письмо”, что — наряду с отмеченным выше описанием Девушкина своего прихода в квартиру Вареньки — перекликается с посещением Татьяной дома Онегина и чтением книг с его пометками. Еще более явным намеком на этот эпизод “Евгения Онегина” является описание Варенькой своего “вторжения” в комнату Покровского и желания прочесть его книги. Ср.:

Она глядит — и сердце в ней
Забилось чаще и сильней.
 /7, XV/.
 Сперва ей было не до них,
 Но показался выбор их
 Ей странен. Чтенью предалась
 Татьяна жадною душой;
 И ей открылся мир иной
 /7, XXI/.

В этот раз сердце у меня билоь так сильно,
 так сильно, что, казалось, из груди хотело
 выпрыгнуть /I, 35/.
 /.../ я читала, сначала чтоб не заснуть,
 потом внимательнее, потом с жадностью;
 передо мной внезапно открылось много
 нового, доселе неведомого, незнакомого
 мне. /I, 39/.

Таким образом, пародийная ориентированность письма Татьяны Петровны на письмо пушкинской Татьяны, а также на некоторые другие эпизоды “Евгения Онегина”, осуществлена не только прямо, но и опосредовано, через его связь с письмом Вареньки Доброселовой. Реминисцентность обоих писем (Вареньки и Татьяны Петровны) как бы подтверждается третьим письмом героини Достоевского, выходящей замуж “за другого”, — письмом Настеньки из “сентиментального романа” “Белые ночи”, весьма близким по тону и по отдельным выражениям к двум предыдущим, а также письмом Лизы Хохлаковой к Алеше (“Братья Карамазовы”) содержащем, кроме того, явные реминисценции из письма пушкинской Татьяны: “Я вас выбрала сердцем моим /.../ что подумаете вы, когда прочтете? /.../ мой секрет у вас в руках /.../ и если у вас есть сострадание

ко мне /.../ Теперь тайна моей, погибшей навеки может быть, репутации в ваших руках” /XIV, 146–147/).

4.4. Лейтмотив письма в творчестве Достоевского

Вообще, следует отметить, что ситуация, в которой героиня пишет (или сообщает устно) о своей любви к одному герою, тогда как выходит замуж за другого (или уходит к другому), повторяется во многих последующих произведениях Достоевского, становясь лейтмотивом его творчества. Ср.:

- письмо Вареньки из “Бедных людей”:

“Я буду вспоминать вас часто в мыслях моих, молитвах моих. Я мало отрадного унесу в новую жизнь из воспоминаний прошедшего; тем драгоценнее будет воспоминание о вас, тем драгоценнее будете вы моему сердцу. /.../ Ох, как бы я теперь обняла вас! /.../ Моя молитва будет вечно об вас./.../ Вас вечно любящая”, I, 106/;

- письмо Настеньки из “Белых ночей”:

“/.../ я сказала, что буду любить вас, я и теперь вас люблю, больше, чем люблю /.../ Память об вас будет возвышена во мне вечным благодарным чувством к вам, которое никогда не изгладится из души моей”/II, 140/;

- слова Наташи из “Униженных и оскорбленных”:

“/.../ если я люблю Алешу как безумная, как сумасшедшая, то тебя, может быть, еще больше, как друга моего, люблю. Я уж слышу, знаю, что без тебя я не проживу, ты мне надобен, мне твое сердце надобно, твоя душа золотая ...” /III, 197/;

- слова Катерины Николаевны из “Подростка”:

“Я буду думать о вас всю свою жизнь как о драгоценнейшем человеке, как о величайшем сердце, как о чем-то священном из всего, что могу уважать и любить /.../ И вот тогда я вас полюблю непременно, потому что и теперь это чувствую” /XIII, 416–417/.

Ср. также записку Нелли из “Униженных и оскорбленных”: “Я ушла от вас и больше к вам никогда не приду. Но я вас очень люблю” /III, 380/. Напомним, что Нелли убежала к старому доктору, который ее шутиливо называл своей “будущей и любезной супругой”.

С письмом связан и такой достаточно частый в творчестве Достоевского мотив, как выступление главного героя в роли посредника, доставляющего письма от любимой женщины к сопернику (или наоборот). Так, герой “Белых ночей” относит письмо Настеньки, написанное ее жениху, причем, предлагает свой вариант текста письма (видимо, совпадающий с текстом письма, уже написанного Настенькой, о чем свидетельствует ее

восклицание: “Да! да! это точно так, как я думала!” /II, 126/), начало которого представляет собой инверсированное начало письма Татьяны Лариной: “Я пишу к вам” (как отмечает Перлина в комментариях к “Белым ночам”, “в содержании и стиле этого письма можно найти отзвуки романа Ж.-Ж.Руссо “Новая Элоиза” (1758), в котором влюбленный в Юлию Эдуард так же самоотверженно пытался помочь своей возлюбленной и ее любимому, господину д’Орбу” /II, 491/). Герой новеллы “Маленький герой”, догадываясь о том, что госпожа М* и молодой Н-ой любят друг друга, находит способ вручить ей его письмо. Князь Мышкин передает Аглае письмо Гани Иволгина; наконец, Алеша Карамазов относит письмо Лизы Хохлаковой Ивану.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что введение мотива письма героини во многие произведения Достоевского как бы сигнализирует о наличии соотнесенности (часто пародийной) каждой такой ситуации с “Евгением Онегиным”, с традицией сентиментальных романов, наконец, с предшествующими произведениями Достоевского. Кроме того, мотивы передачи, обнародования или утаивания письма в большинстве произведений Достоевского являются важными сюжетными элементами, в отдельных случаях выступая даже в роли сюжетного стержня (“Под-росток”) или кульминационного момента (“Маленький герой”). Несомненно “динамическими” и “связанными” (Томашевский 1928: 137) являются эти мотивы в таких произведениях, как “Неточка Незванова” (письмо С. О. к Александре Михайловне, найденное Неточкой), “Дядюшкин сон” (письмо Зины Москалевой к учителю), “Униженные и оскорбленные” (письмо матери Нелли к Валковскому, в котором говорится о том, что Нелли — его законная дочь), “Идиот” (письмо Селезкина, уведомляющее о наследстве, письмо князя Мышкина к Аглае, письма Настасьи Филипповны к Аглае).

Первая новелла Достоевского как бы предопределила судьбу большинства последующих новелл писателя — она прошла почти незамеченная читателями и вызвала (за исключением А. Григорьева) неодобрительные отзывы критики⁴⁴, в первую очередь, Белинского, который в своем письме

⁴⁴ В литературоведении XX в. новелла либо игнорировалась исследователями, либо упоминалась чаще как творческая неудача писателя, “незначительный анекдот”, “забавная безделушка”, “тривиальный бурлеск” и т.п., см., напр.: Цейтлин 1923: 37–39; Trubetzkoy 1964: 53–55; Terras 1969: 24, 45; Frank 1976: 323; Радек 1980: 81. Подробного анализа “Роман в девяти письмах” удостоился, насколько нам известно, лишь в одной работе (Somerwil-Ayrton 1988: 115–121), где, впрочем, не рассматривается жанровая природа текста (лишь сообщается, что автор предпочел бы определение “фарс”).

И. С. Тургеневу писал: “Достоевского переписка шулеров, к удивлению моему, мне просто не понравилась — насилие дочел. Это общее впечатление” (Белинский 1959: т. 12; 335). Реакция Белинского весьма характерна: она свидетельствует о том, что новелла Достоевского выпадает из более или менее однородного потока произведений малой прозы, развивавшейся в 1840-е годы преимущественно в рамках “натуральной школы”. И главное расхождение в данном случае не затрагивает таких вопросов, как выбор героев или лежащей в основе сюжета интриги, — по этим параметрам “эпистолярная новелла” Достоевского вполне вписывается в контекст малой прозы “натуральной школы”, в рамках которой составлялись “физиологии” всевозможных типов петербургских чиновников — от “маленького человека” (Авдей Аполлонович из рассказа Буткова “Сто рублей”, герои рассказов Буткова “Первое число”, “Партикулярная пара”; рассказ Некрасова “Двадцать пять рублей”) до “почтенного человека”, т.е. чиновника, сумевшего “выбиться в люди” (“Макар Осипович Случайный” Некрасова; “Почтенный человек” и “Хорошее место” Буткова; “Лотерейный бал” Григоровича).

Не новой для традиции русской литературы 1830–40-х годов, начиная с “Игроков” Гоголя, является и тема “шулерства” (см., например, “Порядочный человек” Буткова). Необычной на фоне малой прозы 1840-х годов была сама подача материала, благодаря которой текст новеллы Достоевского становился как бы не равным самому себе. Казалось бы, выбор эпистолярной формы позволяет, хотя и условно, приблизиться к той документальной достоверности, к которой стремилась “натуральная школа”. Герои же “Романа в девяти письмах” сознательно и намеренно “искажают реальность”, боясь оставить уличающие их документы. Вместе с тем, благодаря “эпистолярному дуэту”, т.е. соположенности двух версий, по-разному искажающих действительность, читатель новеллы получает возможность реконструировать реальное положение дела. Но смысл новеллы отнюдь не исчерпывается сатирическим пафосом, обличением шулеров и авантюристов, неверных жен и пр., скрывающих за внешней респектабельностью свое “истинное лицо”. Более того, смысл новеллы — в обыгрывании этого пафоса, равно как и в обыгрывании многочисленных литературных ассоциаций, вызываемых различными деталями текста новеллы (от названия произведения и имен героев до мелких цитат, реминисценций и аллюзий).

В произведениях 1840-х годов использование *чужого слова* имело более или менее однозначный характер, означая подключение данного текста к определенной литературной традиции или же (в частности, в случае пародии) являясь одной из форм литературной борьбы.

“Роман в девяти письмах” построен на принципе взаимодействия нескольких “литературных пластов”, соотнесенных по ряду параметров (сюжет, композиция, стиль) с различными литературными традициями, жанрами, отдельными произведениями. Поэтика “натурального” обличения

тельного сюжета к концу текста нарушается “перекодировкой” в план авантюрной новеллы с одновременным подключением любовно-романтической ситуации. Все элементы текста, попадая в поле “двойного напряжения” (между названием произведения и, с одной стороны — содержанием писем двух шулеров, а с другой — “романной струей” концовки новеллы) получают ироническое освещение, благодаря чему текст в целом приобретает черты автопародии. Неслучайно поэтому, что это произведение Достоевского, появившееся в период острой борьбы между противниками “натуральной школы” и ее адептами, прошло почти незамеченным и вызвало приведенный выше отрицательный отзыв Белинского.

ГЛАВА 5

ПРОТИВОРЕЧИЕ И КОНТРАСТ КАК ПРИНЦИП СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ НОВЕЛЛЫ

Соединение в заглавии двух слов, обладающих разнородными, а иногда и противоположными “семантическими полями”, характерно почти для всех новелл Достоевского, написанных в 1840-е годы. Принцип несоответствия, разноплановости (“Елка и свадьба”), контраста, оксюморона (“Чужая жена”, “Честный вор”), лежащий в основе этих названий, отражает, как представляется, доминирующий принцип сюжетного построения самих произведений.

5.1. «Господин Прохарчин»

Менее явным случаем представляется на первый взгляд заглавие новеллы “Господин Прохарчин”. Уникальный характер этого произведения и его значение для всего последующего творчества Достоевского детально рассмотрены в монографии В. Н. Топорова “Господин Прохарчин”. Как отмечает исследователь,

“экспериментальная переобремененность рассказа, доведенная в нем до крайности «набивная» техника /.../, присутствие целого ряда идей и образов, которые получают развитие в творчестве зрелого Достоевского, — все это заставляет рассматривать «Господина Прохарчина» как ту лабораторию, в которой опробовались новые формы, и как важную веху в эволюции русской художественной прозы” (Топоров 1982: 7–8).

Выявляя тенденцию “к предельному сгущению элементов в пределах одного текста”, Топоров приходит к следующему выводу: “Попытка строить художественный текст как теоретико-множественную сумму, в которой могут объединяться и противоположности, должна рассматриваться как новаторство Достоевского /.../” (там же, 17). Своего рода “объединение противоположностей” отражено, на наш взгляд, уже в самом названии новеллы, в котором сфокусирована главная особенность героя — несоответствие между тем жалким бедняком, каким он представляется окружающим, и неожиданным “капиталистом”, которым он оказывается в финале произведения. Слово “господин” в соседстве со столь “неизящной”, стилистически сниженной фамилией, как Прохарчин, образованной от просторечного глагола “прохарчиться” воспринимается как неуместное, комически контрастирующее с фамилией. “Этимология”

фамилии героя неоднократно обыгрывается в тексте новеллы — см. подробное описание экономии героя на обедах и на чае, сообщение его о жаловании своем, на которое “и корму не купишь”, а также такие каламбуры, как: “/.../ ибо господин Прохарчин далеко не был так скуден, как сам иногда уверял, чтоб даже харчей не иметь постоянных и сытных” /I, 242/; “/.../ воздать, что следует за харчи и постой хозяйке своей /.../” /I, 249/; “/.../ держи ты молодого меня на своих харчах” /I, 262/; “/.../ Прохарчин, прохарчинский ты человек!” /I, 254/⁴⁵. Нейтральность, привычность сочетания слова “господин” с фамилией нарушается комическим несоответствием не только со звучанием фамилии героя (ср. сходное сочетание “госпожа Курдюкова” у И. Мятлева), но и со всем обликом рисуемого героя. С одной стороны, это сочетание выглядит комически несуразным, а с другой — именно это осязаемое несоответствие сочетания позволяет его “вывести из автоматизма восприятия” (Шкловский 1925: 18), вернуть слову “господин” его буквальное значение, что — в контексте всей новеллы — придает этому словосочетанию уже не только комический, но и зловещий смысл.

Неслучайность прибавления слова “господин” в заглавии подтверждается тем обстоятельством, что на протяжении всего повествования “биограф” героя настойчиво следует этой форме именования главного героя (за исключением трех случаев простого упоминания фамилии героя, представляющих собой несобственно-прямую речь — мнение Марка Ивановича о Прохарчине, а также двух цитат из речи Зимовейкина, в которых отсутствие слова “господин” как бы компенсируется прибавлением к фамилии героя еще более не соответствующего ни фамилии, ни самому герою определения “мудрец”: “/.../ Сенька, Прохарчин-мудрец /.../ брат-мудрец, Прохарчин /.../” /I, 254/), тогда как другие персонажи называются либо просто по фамилии (называния персонажей по имени и отчеству нами не учитываются, как нейтральные, применяемые по отношению как к главному, так и второстепенным героям произведения), либо с характерными прибавлениями: Оплеваниев-жилец, жилец Океанов, Кантарев-разночинец, Преповоленко-жилец, писарь Судьбин. Исключением из этого правила является пятикратное прибавление слова “господин” к фамилии Зимовейкина — героя, еще менее, нежели Прохарчин, похожего на “господина” (ср.: “/.../ вместе с пьянчужкой-попрошайкой. Пьянчужка, — иначе господин Зимовейкин /.../ пьянчужка-приятель, — иначе господин Зимовейкин/.../” /I, 250; 253/), благодаря чему подобное именование становится откровенно ироническим и тем самым как бы

⁴⁵ Ср.: “Путь накопления, который избирает Прохарчин, это /.../ постоянное урезывание своих потребностей, прежде всего экономия в еде. Отсюда и фамилия «Прохарчин», от народного «прохарчиться» — истратиться на харчи, проесться /.../” (Нечаева 1979: 164).

“подтверждается правило”, делая явным прием контрастности в именовании главного героя. Как отмечает В. Н. Топоров,

“именование Прохарчина в рассказе господином назойливо и нарочито: рассказчик как бы дал себе зарок быть безукоризненно официальным, в любых обстоятельствах соблюдать этикет и тем самым заранее оградить себя от возможных упреков в необъективности. Мнимость определения Прохарчина как господина, несоответствие “титула” человеку, его носящему и самоопределяющему себя вовсе не как господина, особенно очевидны в контекстах, где изображается мизерность, неблагообразие Прохарчина /.../ Вместе с тем следует помнить, что никто из сожителей Прохарчина (кроме Океанова и то однажды, см. стр. 259) не называется господином. Господином с явной иронией называет рассказчик Зимовейкина /.../, что, конечно, сильно дискредитирует употребление этого слова и в других случаях” (Топоров 1982: 41).

Единственное прибавление слова “господин” к фамилии Океанова, до того именуемого либо “жильцом”, либо “писарем”, также производит впечатление некоторой неожиданности, поскольку он характеризуется как “самый недалый, смиреннейший и тихий жилец” /I, 259/, “в свое время едва не отбивший пальму первенства и фаворитства у Семена Ивановича” /I, 241/, т.е. как своего рода двойник Прохарчина.

Комическое несоответствие слова “господин” с фамилией Прохарчин, осложненное прямыми и косвенными намеками на “наполеонизм” “робкого”, “смирного” и запуганного чиновника, сопровождается целым рядом комических противоречий, содержащихся в характеристике главного героя со стороны рассказчика и других героев новеллы.

Так, главный герой, по словам рассказчика, “человек уже пожилой”, а по выражению другого героя, Марка Ивановича, “человек пожилой и солидный”, “давным-давно оставивший за собой свою пору элегий” — неоднократно называется хозяйкой “младым”: “Семен-от Иванович, млад-голубчик” /I, 242/, “/.../ умрет он, млад, без паспорта” /I, 255/, “Ох уж ты мне, млад-млад! /.../ держи ты молодого меня на своих харчах /.../” /I, 262/. На таком же комическом приеме строится описание внешности героя: сначала сообщается, что “Семен Иванович во всю жизнь свою никак не мог решиться отдать свое белье в стирку или решался, но так редко, что в промежутках можно было совершенно забыть о присутствии белья на Семене Ивановиче”, а затем приводится “показание” самой хозяйки, которая “собственными глазами видела, с помощью ветхости ширм, что ему, голубчику, нечем было подчас своего белого тельца прикрыть” /I, 242/. Как в первом, так и во втором случае комический эффект основывается на разительном противоречии между “определяющим и определяемым”, т.е. между фольклорными клише “млад-голубчик” и “белое тельце” — с одной стороны, и пожилым человеком и весьма нечистым телом — с другой.

Замечание по поводу “поры элегий”, а также уверение рассказчика в том, что Прохарчин попал “в фавориты” к Устинье Федоровне, “разумеея это достоинство в значении благородном и честном” /I, 240/, тут же косвенно опровергается намеками на иной характер этого “фаворитизма” :

“В фавориты же Семен Иванович попал с того самого времени, когда свезли на Волково увлеченного пристрастием к крепким напиткам отставного”, который, как сообщается далее, “умел снискать и воспользоваться всем тем благорасположением, к которому только была способна Устинья Федоровна” /I, 240/. (Ср. замечание Топорова о характере фаворитизма героя: Топоров 1982: 17).

Основная доля противоречий содержится в характеристике умственных способностей Прохарчина. Рассказчик с самого начала объявляет, что “господин Прохарчин, при мелком чине своем, получил жалованья в совершенную меру своих служебных способностей” /I, 240/; жильцы, “словами Марка Ивановича решили”, что если Прохарчин “пострадает когда, то не от чего иного, как от недостатка собственного воображения” /I, 241/; далее сообщается, что “по всем признакам можно совершенно безошибочно заключить, что Семен Иванович был чрезвычайно туп и туг на всякую новую, для его разума непривычную мысль и что, получив, например, какую-нибудь новость, всегда принужден был сначала ее как будто переваривать и пережевывать, толку искать, сбиваться и путаться и наконец разве одолевая ее, но и тут каким-то совершенно особенным, ему только одному свойственным образом...” /I, 245/.

О своей “глупости и темноте” говорит и сам герой в самоуничижительной тираде. Выражение лица “поумневшего” мертвого героя описывается как не соответствующее его обычному выражению при жизни: “В лице его появилась какая-то глубокая дума, а губы были стиснуты с таким значительным видом, которого никак нельзя было бы подозревать при жизни принадлежностью Семена Ивановича. Он как будто бы поумнел” /I, 262/.

В таком контексте эпитет “умный” применительно к Прохарчину (в словах рассказчика) воспринимается как явная ирония: “/.../ Семен Иванович, будучи умным человеком, говорил иногда страшный вздор” /I, 253/. Еще более неожиданным кажется возведение Прохарчина в “мудрецы” Зимовейкиным: “/.../ что ты, Сенька, Прохарчин-мудрец, благоразумию послужи! /.../ нехорошо, ты, брат-мудрец, Прохарчин” /I, 254/; “мудрец ты!” /I, 256/. Выражение “благоразумию послужи”, а также сама версия “мудрости” господина Прохарчина являются явным заимствованием из “самоаттестации” героя (ср.: “А, слышь, — отвечал Семен Иванович, — бредит дурак, пьянчужка бредит, пес бредит, а мудрый благоразумному служит” /I, 253/).

При этом “мудрость” “простого и темного” Прохарчина неоднократно противопоставляется “глупости” “умного и начитанного” Марка Ивано-

вича, которого герой упрекает как в учености, так и в празднословии, вольнодумстве, а заодно и в “стихотворстве”: “ты, мальчишка, молчи! празднословный ты человек, сквернослов ты! .../ Семен Иванович сразу заметил, что шутить с собой не позволит, даром что Марк Иванович стихи сочинил” /I, 252/; “ты ж вольнодумец, ты ж потаскун, вот оно тебе, стихотворец! .../ Ты слышь, дела ты не знаешь, потаскливый ты человек, ученый ты, книга ты писаная!” /I, 253/; “Человек; а я человек, а ты, начитанный, глуп /.../” /I, 255/.

Учитывая возможную отсылку к евангельскому противопоставлению истинной мудрости — учености фарисеев и книжников, можно предположить, что Прохарчин пародийно проецируется на агиографического героя. Не случайно “биограф”, передавая показание хозяйки, говорит о “земном житии” героя. Предпосылками для такого “прочтения” героя в являются самые разные детали в описании Прохарчина: его своеобразный аскетизм, проявляющийся в отказе от нормальной пищи и одежды, его затворничество и “молчаливость” (ср.: “Человек был совсем несговорчивый, молчаливый и на праздную речь неподатливый” /I, 242/; “герой наш — человек несветский, совсем смирный и жил до того самого времени, как попал в компанию, в глухом, непроницаемом уединении, отличался тихостью и даже как будто таинственностью; ибо все время последнего житья своего на Песках лежал на кровати за ширмами, молчал и сношений не держал никаких” /I, 246/). Характерно и само место жительства героя — Пески, — вызывающее ассоциацию с пустыней).

Сходство образа жизни героя со скитской жизнью до вторжения молодой компании усугубляют два “старых его сожителя”, которые “жили совершенно так же как он: оба были как будто таинственны и тоже пятнадцать лет пролежали за ширмами” /I, 246/. Пятнадцатилетнее “отшельничество”, затворничество героя является одним из лейтмотивов раннего творчества Достоевского. В одних случаях речь идет лишь о грозящей герою перспективе (“Честный вор”, “Белые ночи”)⁴⁶, в случае же

⁴⁶ Ср. в “Честном воре”: “Десять лет прожив глухарем, я, конечно, привык к уединению. Но десять, пятнадцать лет, а может быть, и более такого же уединения, с такой же Аграфеной, в той же холостой квартире, — конечно, довольно бесцветная перспектива!” /II, 83/, а также в “Белых ночах”: “.../ передо мной мелькнула так неприветливо и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, так же одиноким, с той же Матреной, которая несколько не поумнела за все эти годы” /II, 141/. Помимо самой цифры “пятнадцать”, повторяется не только ситуация уединения, разделяемого лишь кухаркой, служанкой или хозяйкой угла, но и отдельные слова: “перспектива”, “глухое” и “глухарем”. Характерно, что герой “Белых ночей”, развивая тему “опасного мечтательства”, характеризует жизнь обитателей одиноких углов таким образом, что эта характеристика, с одной стороны, соотносится с судьбой Прохарчина, а с другой — с судьбой Раскольников: “Вот эта-то жизнь и есть смесь чего-то чисто

Прохарчина пятнадцатилетнее затворничество во многом предопределяет последующую судьбу героя. Во всяком случае, рассказчик, следуя своей уклончивой манере повествования (как бы подчеркивая свою неполную компетентность), дает основание для такой трактовки, поскольку описание “глухого, непроницаемого уединения” Прохарчина предваряется фразой: “Мы не будем объяснять судьбу Семена Ивановича прямо фантастическим его направлением, но, однако ж, не можем не заметить читателю, что герой наш и т.д.” /I, 246/.

Близость многих характерных черт Прохарчина к типу юродивого (нелепое поведение, “нагота”, нищета, косноязычие героя, его манера “всем решительно говорить ты”), усугубленная навязыванием ему роли шута “молодыми сожителями”, подтверждается также тем, что Прохарчин неоднократно берет на себя функцию “прорицателя” (особенно по отношению к “будущему” Зиновия Прокофьевича), что, особенно в сочетании со специфической манерой речи героя, производит впечатление одновременно комического и жуткого. Как в свое время отметил К. К. Истомин: “чиновник без «амбиции» (Прохарчин) говорит уже таким языком, который знает только современная психиатрия (вербигерация) /.../ Характерную особенность этой болезни составляет повторение одних и тех же слов и фраз, иногда в нелепых сочетаниях/.../” (Истомин 1924: 32; см. также: Terras 1969: 185; Топоров 1982: 23–24, 43).

Следует отметить, что и отец Ферапонт (“Братья Карамазовы”), “великий постник и молчальник”, будучи “несомненным юродивым”, тоже говорит “в отрывистом роде” малопонятные и загадочные речи. Подобно господину Прохарчину, отец Ферапонт противопоставляет собственную “неученость” “премудрости” образованных монахов: “/.../ ученые вы! От большого разума вознеслись над моим ничтожеством. Притек я сюда малограмотен, а здесь, что и знал, забыл, сам господь бог от премудрости вашей меня, маленького, защитил” /XIV, 303/.

Неожиданная в “робком и смиренном” чиновнике “мания величия”, мотивированная в новелле безумием героя (“жилец рехнулся”⁴⁷; о безумии Прохарчина см.: Argban 1981), обнаруживается в поведении Прохарчина после знаменательного сна о пожаре, когда в ответ на ласковые увещания

фантастического, горячо-идеального и вместе с тем тускло-прозаичного и обыкновенного, чтоб не сказать: до невероятности пошлого” /II, 112/.

⁴⁷ Ср. также: “/.../ все наконец увидели ясно, что посев был хорош, что все, что ни вздумалось сеять, сторицею возшло, что почва была благодатная и что Семену Ивановичу удалось отработать в их компании свою голову на славу и на самый безвозвратный манер” /I, 255/ — возможная реминисценция из евангельской притчи о сеятеле и семени: “И иное упало на добрую землю и дало плод, который возшел и вырос, и принесло иное тридцать, иное шестьдесят и иное сто” (Марк. IV:8). Следует отметить также, что в данном случае обыгрывается и само имя героя — Семен. О некоторых мифологических ассоциациях, вызывающихся самим именем героя см.: Топоров 1982: 72).

жильцов он “промычал что-то сквозь зубы с самым недоверчивым видом и вдруг начал совершенно неприязненным образом косить исподлобья направо и налево глазами, казалось, желая взглядом своим обратить в прах всех сочувственников” /I, 252/. Последовавший за этим спор Прохарчина с жильцами и, главным образом, “эмоциональная температура” этого спора не понятны без уяснения того, что именно притязания Прохарчина на новый (для жильцов) статус, оспариваемые его оппонентами (преимущественно Марком Ивановичем), является основным “камнем преткновения”. Не случайно тирада Прохарчина о шутах, заканчивающаяся категоричным “не твой, сударь, слуга!”, вызывает такую, казалось бы, неадекватную реакцию: “Сочувственники остались в недоумении, все разинули рты, ибо смекнули теперь, во что Семен Иванович ногой ступил” /I, 253/. Во что именно “ступил ногой” герой, далее не говорится, равно как не объясняется, “какую штуку” знал Зимовейкин, “краткая, но сильная речь” которого так неожиданно смутила Прохарчина.

Вообще, описание “эволюции” героя от “благомыслящего и смиренного” человека к “впавшему в кураж вольнодумцу” полно намеков и недомолвок, как бы провоцирующих рассматривать героя в качестве “шкатулки с двойным дном”; иными словами, “таинственность” главного героя не раскрывается в результате внешне разрешенной сюжетной коллизии (запуганный бедняк умирает, после чего обнаруживается, что он был богачом). Не случайно новелла кончается вопросом: “/.../ оно вот умер теперь; а ну как этак, того, то есть оно, пожалуй, и не может так быть, а ну как этак, того, и не умер, — слышь ты, встану, так что-то будет, а?” /I, 263/. Как отмечала Клейман, “определенный эпизод произведения получает в тексте несколько интерпретаций, причем читателю далеко не сразу (и отнюдь не всегда) открывается единственное истолкование текста” (Клейман 1984: 65).

Этот финальный вопрос, очевидно, является аллюзией на концовку “Шинели”, герою которой было суждено “несколько дней прожить шумно после своей смерти” (Гоголь 1959: т. 3; 155). Вообще, отсылки разного рода к гоголевской “Шинели” встречаются и в других местах новеллы Достоевского (о реминисценциях из “Носа” и “Шинели” см.: Топоров 1982: 75–76). Сюда относится и стремление обоих героев урезать себя во всем необходимом — в еде, в чае, одежде, и факт преследования и насмешек над обоими героями со стороны окружающих (сослуживцев и жильцов), а также такие детали, как воображаемые воры под кроватью умирающего Башмачкина и реальные — под кроватью Прохарчина, скрупулезно перечисленные вещи из “наследства” героев (ср. в “Шинели”: “пучок гусиных перьев, десть белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от панталон, и уже известный читателю капот” (Гоголь 1959: т. 3; 154) — и в “Господине Прохарчине”: “две тряпки, одна пара носков, полуплаток, старая шляпа, несколько пуговиц, старые подошвы и сапожные голенища” /I, 253/). Последняя деталь особо

значима в том плане, что от нее одновременно отходят несколько линий, ведущих к разным героям Гоголя: с одной стороны, в уже упомянутом случае, к Акакию Акакиевичу, а с другой — к Плюшкину, с его собиранием “старой подошвы, бабьей тряпки, железного гвоздя” (Гоголь 1959: т. 5; 122), и наконец, к Чичикову, который “складывал в свой ларчик все, что ни попадалось” (Гоголь 1959: т. 5; 12). Параллель между Прохарчиным и Плюшкиным более очевидна и лежит на поверхности, тогда как параллель между Прохарчиным и Чичиковым⁴⁸ имеет более глубокий смысл, если учесть весьма значимое для “Мертвых душ” проецирование Чичикова на Наполеона. Уже у Гоголя намечается линия: Башмачкин — капитан Копейкин — Чичиков — Наполеон — Антихрист. Достоевский как бы подключает Прохарчина к этой линии, используя тот факт, что “Чичиков окружен литературными проекциями” (Лотман 1978, 40), и умножая тем самым и без того ощутимый литературный и исторический “полигенетизм” Прохарчина. Причем, подключение это происходит сложным путем: непосредственные ассоциации Прохарчина с Чичиковым подкрепляются рядом аллюзий — как на Чичикова, так и на капитана Копейкина, — проявляющихся в описаниях тех персонажей новеллы, которые могут быть рассмотрены в качестве потенциальных двойников Прохарчина.

Всего этих двойников четверо: предшественник Прохарчина, “увлеченный и исключенный” фаворит Устиньи Федоровны; затем писарь Океанов, “едва не отбивший пальму первенства и фаворитства у Семена Ивановича”; “попрошайка-пьянчужка” господин Зимовейкин и, наконец, “маленький человечек” Кантарев. Соотношение каждого из них Прохарчиным, а также степень их “двойничества” различны. Если первый связан с Прохарчиным, главным образом, “функционально”, т.е. будучи непосредственным предшественником Прохарчина в роли фаворита, то писарь Океанов — отчасти сходным образом (в качестве “кандидата в фавориты”), а отчасти за счет того, что он, подобно главному герою, резко меняет стиль поведения: из “самого недалекого, смиреннейшего и тихого жильца” превращается в энергичного и предприимчивого человека, неслучайно именуемого после этой метаморфозы “господином Океановым” (“Можно полагать, что урок, преподанный историей Семена Ивановича,

⁴⁸ Ср.: “то здесь, то там разбросаны явные и более косвенные переклички с отдельными местами из «Мертвых душ». Сюда нужно отнести «плюшкинскому» тему в целом, совпадение в ключевых словах («дряг», хлам, дрянь, ветошь и т.п.), связанных с этой темой; пожелание Прохарчина, чтобы Зиновию Прокофьевичу отрубили ногу и надели деревяшку, а потом началось бы его мытарство, в сопоставлении с историей капитана Копейкина (стоит напомнить, что Зиновий Прокофьевич стремится попасть в гусарские юнкера); мотив «пострадал за правду» (Зимовейкин и Чичиков); фразеология /.../” (Топоров 1982: 76–77). Ср.: Туниманов 1971: 204–206.

полнее всего был усвоен именно Океановым” (Топоров 1982: 42)). Третий “двойник”, Зимовейкин, помимо характерного прибавления к фамилии слова “господин” (о чем мы уже говорили), связан с Прохарчиным теснее всего. Начнем с того, что именно Зимовейкин сообщает об уничтожении канцелярии. Событие из жизни Зимовейкина превращается в сознании Прохарчина в гротескный символ, близкий к апокалиптическому (не случайно картина пожара, наблюдаемого Прохарчиным, приобретает в его сне почти космический масштаб; не случайно и настойчиво повторяемое слово “возмездие” в этом сне). Кроме того, Прохарчина с Зимовейкиным сближают самоуничтожительные тирады, с которыми они оба (в разное время) обращаются к жильцам. Ср.: Зимовейкин “объяснил, что он человек недостойный, назойливый, подлый, буйный и глупый, а чтоб не взыскали добрые люди на его горемычной доле и простоте” /1, 247/; Прохарчин стал говорить, что он “такой несчастный, простой человек, что он глупый и темный, чтоб простили ему добрые люди /.../” (1, 257).

Наконец, четвертый “двойник”, Кантарев, задан в качестве “потенциального” Прохарчина (об этом см.: Туниманов 1971: 205, а также Топоров 1982: 61); читателю предоставляется возможность лишь догадываться об истинных причинах поспешного ухода “маленького человека”, благодаря многозначительному указанию на тщательно заклеиваемые и завязанные “сундучки и узелки” этого персонажа. Один из этих “двойников”, “увлеченный и исключенный” отставной, подобно капитану Копейкину, “имел одну ногу, там как-то тоже из-за храбрости сломанную” /1, 240/. Другой — господин Зимовейкин — рассказывая жильцам свою биографию, почти повторяет историю Чичикова, что, как мы уже указали, подробно описано Тунимановым.

Таким образом, между Прохарчиным и Чичиковым имеется целый ряд прямых и опосредованных связей, что подкрепляется ориентацией обоих героев (ориентацией пародийной, как в одном, так и в другом случае) на Наполеона. При этом для новеллы Достоевского актуальна не только гоголевская тема Наполеона, но и пушкинская (гл. образом “Евгений Онегин” и “Пиковая дама”), о чем будет речь идти далее. Последняя же “ипостась” Чичикова, связанная с версией “Чичиков-Наполеон”, это Антихрист. С одной стороны, сама проекция Прохарчина на Чичикова позволяет предположить наличие определенной ориентации Прохарчина на Антихриста, а с другой, в тексте новеллы имеются и не связанные с “Мертвыми душами” детали, свидетельствующие о возможности такой трактовки образа Прохарчина.

Так, навязчивое упоминание числа “семь” (семеро детей бедного чиновника) в контексте неоднократно повторяемого слова “возмездие” является возможной аллюзией на Апокалипсис, с его ключевым словом “семь”, с его идеей возмездия “комуждо по делом его” и картиной пожара Вавилона. Сцена пожара во сне Прохарчина (о символике огня в этом произведении см.: Чернова 1996), осознавшего какую-то связь между

собою и этим пожаром, и почувствовавшего, что это “даром ему не пройдет”, позволяет провести параллель между героем, впадшим в “манию величия” и Нероном, который, согласно легенде, наблюдая пожар Рима, пел о гибели Трои и имя которого заключало в себе “звериное число” 666, сообщенное в Апокалипсисе и свидетельствующее о том, что Нерон — Антихрист.

Начиная уже с первого романа Достоевского, гоголевские ассоциации влекут за собой подключение пушкинской темы и наоборот. Это касается и новеллы “Господин Прохарчин”. Исследователи уже давно отметили связь это произведения Достоевского с пушкинским “Скупым рыцарем” (Бем 1936, 41–45). Параллели проводились, главным образом, между образами “богатых скупцов”, урезавших себя во всем необходимом и трясущихся над своими сундуками. Однако здесь аналогия с пушкинским “скупым” неполная, поскольку тот факт, что Прохарчин оберегал свой сундук, “как зеницу ока”, оказался “ложным приемом”, — в сундуке денег не оказалось. Кроме того, как справедливо отмечает В. Н. Топоров, “в отличие от Скупого рыцаря у Прохарчина нет идей относительно денег или власти, которую они дают над ними” (Топоров 1982: 54).

С пушкинским “Скупым рыцарем” новеллу Достоевского сближает и наличие пары: старый купец и “молодой расточитель” (Зиновий Прокофьевич). Определенная спроецированность Зиновия Прокофьевича на сына барона, Альбера, проявляется в целом ряде деталей: Зиновий Прокофьевич имел “непременную целью попасть в высшее общество” /I, 241/, “перейти в гусарские юнкера” /I, 243/ (ср. желание Альбера быть при герцогском дворе, участвовать в турнирах наравне с прочими рыцарями); господин Прохарчин предсказывает Зиновию Прокофьевичу, что тот ни за что не попадет в высшее общество (ср. с упорным сопротивлением барона стремлению Альбера); Прохарчин упоминает портного, которому Зиновий Прокофьевич должен за платье и который “непременно прибьет за то, что мальчишка не платит” /I, 243/ (ср.: “И платье нужно мне и т.д.” (Сцена 1)). Не случайно именно Зиновий Прокофьевич, “увлеченный своим молодумием, обнаружил весьма неприличную и грубую мысль, что Семен Иванович, вероятно, таит и откладывает в свой сундук, чтоб оставить потомкам” /I, 243/. Наконец, Прохарчин предсказывает, что “придет Зиновий Прокофьевич и скажет: “Дай, добрый человек, Семен Иванович, хлебца!” — так не даст Семен Иванович хлебца и не посмотрит на буйного человека Зиновия Прокофьевича /.../” /I, 244/, (ср. с бароном, держащим своего сына, “как мышь, рожденную в подполье”, и говорящим о сыне: “Он молодость свою проводит в буйстве, В пороках низких” (Сцена 3)), что, возможно, является еще одной аллюзией на Евангелие (ср.: “Есть ли между вами такой человек, который, когда сын его попросит у него хлеба, подал бы ему камень?” — Матф.: VII; 9), правда, опосредованно, через “Скупого рыцаря”, в котором именно отец сыну отказывает в “куске хлеба”.

Сравнение ключа и замка с ножом и жертвой, высказанное бароном, своеобразно “реализуется” в новелле Достоевского: “настоящим ключом” к богатствам Прохарчина явился “хозяйский кухонный нож, которым взрезан был тюфяк” /I, 260/.

“Пушкинская тема” в “Господине Прохарчине” не ограничивается его явной проекцией на “Скупого рыцаря”, проявляясь и в определенной реминисценции из “Евгения Онегина” — в противопоставлении “нуля” и Наполеона Марком Ивановичем в его споре с Прохарчиным: “Кто вы? что вы? Нуль, сударь, блин круглый, вот что!” /I, 255/; “Что вы, один, что ли, на свете? для вас свет, что ли, сделан? Наполеон вы, что ли, какой? что вы? кто вы? Наполеон вы, а? Наполеон или нет?! Говорите же сударь, Наполеон или нет?...” /I, 257/.⁴⁹

Возможно, мотив “наполеонизма” в “Господине Прохарчине” ярче выступает сквозь призму наиболее поздних произведений Достоевского — “Игрок”, “Преступление и наказание” и “Подросток”, — но предпосылки для такого прочтения новеллы имеются и в самом тексте. Парадоксальное сопоставление запуганного чиновника с Наполеоном, мотивированное раздражением Марка Ивановича, пытавшегося “поставить на место” Прохарчина, затем как бы подтверждается двусмысленной репликой рассказчика, описывающего реакцию героя на вопрос о том, является ли он Наполеоном: “Не то чтоб устыдился взять на себя такую ответственность — нет /.../” (там же). Наконец, среди накопленных Семеном Ивановичем денег был обнаружен наполеондор (о наполеондоре в связи с “Евгенией Гранде” см.: Гроссман 1925: 84–85) — деталь, как бы связывающая две темы: тему бессмысленного накопительства и тему “господства над миром” (ср.: Frank 1976: 318).

Таким образом, новелла Достоевского пронизана аллюзиями и реминисценциями из самых разных источников, начиная Библией и кончая заметкой под названием “Необыкновенная скупость”, помещенной в 129 номере “Северной пчелы” за 1844 г. (см. об этом источнике новеллы Нечаева 1979: 164–166), благодаря чему образ героя превращается в гротескную многоликую и одновременно безликую фигуру, пародийно спроецированную на столь различных литературных и исторических героев. Перефразируя слова Пушкина, противопоставившего скупого у Мольера и Шекспира, можно сказать, что у Достоевского скупой не только скупой, но и “маленький человек” (или Акакий Акакиевич), не

⁴⁹ Ср. в “Евгении Онегине”:

Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно (Гл. 2, строфа XIV).

только Наполеон, но и “тварь дрожащая”, не только Антихрист (Нерон), но и герой жития.

Благодаря характерной манере рассказчика выражаться витиевато (не называя вещи своими именами во имя “соблюдения благопристойности”), говорить экивоками, недоговаривать, — не только облик главного героя, но и фигуры второстепенных героев новеллы вырисовываются на фоне подтекста, “домысливаются” читателем. Причем, простодушно-серьезное повествование о “сниженном предметном ряде” (термин В. В. Виноградова) создает комический эффект, усиленный мнимой непреднамеренностью использования самого приема иронии. Таковы упоминания о характере взаимоотношений хозяйки с ее двумя “фаворитами”, о ее “почтенности” и “особенной склонности к скромной пище и кофею”. Отзывы “рассказчика” об уме, начитанности и “прекрасном и цветистом слогe” Марка Ивановича (которые в определенном смысле можно назвать автореминисценцией⁵⁰), не соответствуют ни описываемому впоследствии поведению Марка Ивановича, ни “образчикам” его слога, данным в его спорах с главным героем.

Передавая своими словами историю Зимовейкина о его служебных “перемещениях”, рассказчик отмечает, что в “преобразившийся новый штат чиновников его не приняли, сколько по прямой неспособности к служебному делу, столько по причине способности к одному другому, совершенно постороннему делу /.../” /I, 247/. Столь же серьезно, как бы не замечая комического контраста между двумя фразами, “рассказчик” описывает появление Зимовейкина у постели Семена Ивановича: “Видно было, что Зимовейкин провел ночь в бдении и в каких-то важных трудах. Правая сторона лица его была чем-то заклеена; опухшие веки были влажны от гноившихся глаз; фрак и все платье было изорвано, причем вся левая сторона одеяния была как будто опрыскана чем-то крайне дурным, может быть грязью из какой-нибудь лужи” /I, 254/. Не говоря прямо о лени и сонливости Авдотьи-работницы, “рассказчик” мимоходом отмечает: “/.../ уже Авдотья-работница почти совсем выпалась и два раза собиралась вставать, дрова таскать, печку топить /.../” /I, 248/. Приведенная цитата взята из периода, представляющего собой возможную аллюзию на гоголевскую “Шинель” (имеется в виду известный период, построенный, согласно определению Б. М. Эйхенбаума, на приеме *ритмического нарастания*: “даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское небо /.../”): “Уже в ожидании Марк Иванович прометал и проставил полмесячное жалованье и Преполовенке и Кантареву-жильцам; уже весь

⁵⁰ Ср. восторженные отзывы Макара Девушкина о начитанности, уме и “сочинительстве” Ратазьева: “перо такое бойкое и слогу пропасть /.../ Прелесть такая, цветы, просто цветы; со всякой страницы букет вяжи!” /I, 51/; “/.../ без малейшего вольнодумства и либеральных мыслей” /I, 53/; “писано цветисто, отрывисто, с фигурами, разные мысли есть” /I, 56/ и т.п.

нос покраснел и вспух у Океанова за игрой в носки и в три листика; уже Авдотья-работница /.../ и весь до нитки промок Зиновий Прокофьевич, поминутно выбегая во двор наведываться о Семене Ивановиче; но не явилось еще никого — ни Семена Ивановича, ни попрошайки-пьянчужки” /I, 248/. Наконец в финале новеллы, после “разоблачения” мнимой нищеты главного героя, столь же неопределенно и туманно намечается тема “второго Прохарчина” — в упоминании поспешного ухода с квартиры Кантарева-разночинца.

Новелла “Господин Прохарчин” во многом построена по принципу “новеллы тайн”: неожиданный финал заставляет читателя “пересмотреть” сложившийся у него образ главного героя, ретроспективно оценивая его поступки и их мотивировку; герой таинственно исчезает и столь же таинственно появляется, причина его смерти остается невыясненной; рассеянные по всей новелле намеки на “заветный сундук” Прохарчина оказываются “ложным приемом”, т.к. деньги были спрятаны в тюфяке (как указывал Б. В. Шкловский, “в романе тайн ружье, висящее на стене, не стреляет, стреляет другое ружье” — Шкловский 1925: 100). Вместе с тем в тексте имеются намеки и на “истинное положение дела” (ср: “Такие намеки, дающие предупреждения разгадки и делающие ее более правдоподобной тогда, когда она появляется, довольно часты в романах тайн”. — Шкловский 1925: 98), начиная указанием на то, что герой вовсе не был таким бедняком, каким казался, и кончая неоднократным упоминанием тюфяка, оказавшегося впоследствии истинным местом сокрытия “сокровищ”.

Вопреки рассуждениям рассказчика о смерти, “срывающей завесу со всех тайн”, атмосфера загадочности, окутывающая главного героя, не рассеивается и после обнаружения “истинного лица” героя, лица “тертого капиталиста”, — поскольку финальная сцена рисует подмигивающую гримасу мертвого героя, который, “казалось”, задает вопрос о том, что будет, если он не умер. “Посмертный монолог” героя (учитывая такие предшествующие ему детали, как слова хозяйки о “земном житии” героя, многозначительное “может быть” в сообщении рассказчика о смерти героя, а также мотивировка “поведения” мертвого тела намерениями живого человека в сцене поисков денег⁵¹) вводит в новеллу элемент

⁵¹ См.: “Один только Семен Иванович сохранил вполне свое хладнокровие, смиренно лежал на кровати и, казалось, совсем не предчувствовал своего разорения. /.../ Семен Иванович, зная учтивость, сначала уступил немножко места, скатившись на бочок, спиною к искателям; потом, при втором толчке, поместился ничком, наконец еще уступил, и так как не доставало последней боковой доски в кровати, то вдруг совсем неожиданно бултыхнулся вниз головою, оставив на вид только две костлявые, худые, синие ноги, торчавшие вверх, как два сучка обгоревшего дерева. Так как господин Прохарчин уже второй раз в это утро наведывался под свою кровать, то немедленно возбудил подозрение” и т.д. /I, 260/.

“загробной” фантастики, сближая произведение с финалом “Шинели” и, особенно, с “Пиковой дамой” Пушкина. Об этом пишет и Топоров:

“Пушкинский пласт, на значение которого недавно специально указывалось (пожар, пугачевские ассоциации, ср. у В. А. Туниманова), вероятно, несколько преувеличен. Но его конкретные отражения неожиданны и интересны. Пока из наиболее достоверных примеров указывалось только описание покойного Прохарчина: «Правый глазок его был как-то плутовски прищурен; казалось, Семен Иванович хотел что-то сказать, что-то сообщить весьма нужное...» (стр. 262–263), соотносимое с описанием мертвой графини: «В эту минуту ему показалось, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» (Пиковая дама)” (Топоров 1982: 77; ср.: Туниманов 1971:205).

Таким образом, скрытое в заглавии противоречие как бы предвосхищающее раскрытие “двуликости” героя (бедняк — богач, “тварь дрожащая” — Наполеон, косноязыкий тугодум — пророк и мудрец), проявляется и в финальном мотиве “живого трупа”. Причем, реалистическая мотивировка фантастического монолога мертвеца, отраженная в словах “как будто слышалось”, соседствует с характерным для манеры “биографа” комически-серьезным описанием “выражения лица” мертвеца — описанием, которое, благодаря определенной двусмысленности, предоставляет возможность двойного прочтения: либо герой после смерти действительно как-то “проявлял себя”, либо это только представлялось окружающим (или “биографу”).

Нечеткая модальность повествования (остающийся открытым вопрос об адекватности изображаемого действительности, реально происшедшим событиям) вызвана не только особенностями сказовой манеры “биографа”, маскирующего абсурдность излагаемой ситуации нагромождением посторонних деталей, якобы подтверждающих достоверность сообщения, — но и тем фактом, что “биограф”, казалось бы солидаризирующийся в характеристике героев и в освещении событий с мнением персонажей-очевидцев, — последующим изложением фактов как бы опровергает справедливость предыдущих утверждений. Так, например, утверждение о том, что главным недостатком героя является “недостаток собственного своего воображения”, опровергается как поведением и речами Прохарчина на протяжении всей новеллы, так и, если не самой смертью героя, то приведшей к смерти болезнью, спровоцированной и ускоренной как раз “избытком” воображения. Как писал Франк: “No one seems to have noticed the importance of this motif of “imagination” in *Mr. Prokharchin*; but it is, in

Мрачный комизм, “макабральный” юмор этой сцены, как бы иллюстрирующий высказывание Достоевского: “Трагическое так же смешно, как и комическое” (V, 238), предвосхищает характерную особенность “фантастического рассказа” “Бобок”. О “марионеточной игривости описания” финальной сцены и развитии самой темы в рассказе “Бобок см.: Топоров 1982: 26–27.

my view, the key to this somewhat baffling story. For Dostoevsky's point is to show that the inhuman grotesque Mr. Prokharchin is really more "imaginative" than all his stupidly complacent detractors put together" (Frank 1976: 314).

Такая особенность сюжетного построения при внешней завершенности и "исчерпанности" фабулы позволяет воспринимать прямо противоположные трактовки образа героя как равновероятные. Как указывает Н. В. Павлович:

".../ значение оксюморона, кроме признаков-альтернантов, содержит в неявном виде указание на сам факт альтернации, т.е. модальность, указывающую на совмещение в одном высказывании двух точек зрения на одно и то же явление. Такую модальность можно назвать рефлексивной, или диалоговой. .../ Оксюморон может иметь только модальный смысл, обозначая абсурдность некоторой другой точки зрения на ту ситуацию, которую со своей точки зрения оценивает сам говорящий .../ Такой смысл оксюморона часто имеют в фольклоре, в пародиях, где на абсурдность ситуации указывает контекст, не только не разрешающий противоречие, но усугубляющий его нагромождением других противоречий, которые также не получают разрешения" (Павлович 1979: 246–247).

Таким образом, новелла построена на совмещении двух противоположных тенденций, одной из которых является стремление к "срыванию всех завес", обнаружению тайны главного героя, а другой — усугубление таинственности героя путем контаминации противоречивых деталей в описании его характера и поведения.

5.2. Чужая жена и муж под кроватью.

Как мы уже упоминали, произведение Ф. М. Достоевского "Чужая жена и муж под кроватью" можно рассматривать и как единый текст (согласно редакции 1860 года) и как два отдельных, но все же связанных произведения, имеющих различные названия и подзаголовки: "Чужая жена. (Уличная сцена)" (ОЗ 1848, № 1) и "Ревнивый муж. (Происшествие необыкновенное)" (ОЗ 1848, № 2). О правомерности второго подхода свидетельствуют слова повествователя в *предисловном рассказе* (Лихачев 1981), предваряющем повествование о "необыкновенном происшествии":

"Помните, он <т.е. главный герой. — И.А.> еще нашел себе такую бескорыстную помощь в одном прекрасном молодом человеке, который так интересовался под конец его калошами и еще утверждал, что в резиновых калошах потеет нога... Ну, да вы помните; а если и нет, то беда не велика, потому что настоящее происшествие — совершенно особенное и независимое от первого, хотя и случилось ровно в другой день после того происшествия" /II, 417/.

Сам “предисловный рассказ” имеет для нас особую важность по двум причинам: во-первых, он наряду с другими факторами определенным образом влияет на структуру новеллы о ревнивом муже, позволяя ставить вопрос о ее соотношении с традицией назидательной новеллы, а во-вторых, в этом предисловии повествователя⁵² содержится указание не только на прямую связь с новеллой о “чужой жене”, но и на некоторую связь с новеллой “Елка и свадьба”. Исследователями неоднократно отмечалась близость повествовательных приемов Достоевского-фельетониста и Достоевского — автора новелл “Чужая жена...”, “Елка и свадьба”, “Честный вор”. В. Л. Комарович указывает, что завязка “Чужой жены” —

“случайная уличная встреча двух незнакомцев — опять возвращает нас к повествовательному приему фельетониста. «Ревнивый муж» еще более связан с фельетонами 1847 года. /.../ все дальнейшие приключения «ревнивого мужа» показаны в том же подчеркнутом контрасте к мелодраматическим «злодействам» старинных страшных романов, что и социальные «злодейства» Юлиана Мастаковича или Ивана Кириллыча в фельетоне /... / На комическом контрасте этих двух символов «злодейства» и построен весь дальнейший рассказ, фельетонный характер которого подчеркнут попутной пародией, — так же точно, как в «Петербургской летописи» — фельетонной манеры Булгарина и нагромождением словесных каламбуров, поддерживающих собой тематическую нить диалогов” (Комарович 1930: 108–109; см. также: Нечаева 1979: 228–233, Шаропова 1969: 15).

Таким образом, первоначальным замыслом был, видимо, цикл произведений разных жанров: очерков, рассказов и новелл, композиционно объединенных образом повествователя. Жанровая неоднородность цикла, сближающая его с традицией “натуральной школы”, сопровождается у Достоевского совмещением в рамках одного произведения различных жанрообразующих принципов, что восходит к романтической тенденции создания синкретического жанра.

Близость, с одной стороны, к фельетону, а с другой — к водевилю не мешает, на наш взгляд, рассматривать произведение “Чужая жена и муж под кроватью” как образец новеллы. Как мы уже отмечали, основными традиционно выделяемыми признаками новеллы являются: малый размер, сюжетность, однособытийность, сюжетное ударение в конце, замкнутость структуры, тяготение к анекдоту, построенность на противоречии, конфликте, ориентация на сказ в характере подачи материала.

Если мы обратимся к “Чужой жене...”, то увидим, что это произведение обладает всеми перечисленными признаками новеллы. О “сюжетности” этого сравнительно небольшого по объему произведения (“Чужая

⁵² В комментариях к “Чужой жене...” это предисловие названо “авторским вступлением”, тогда как оно явно представляет собой стилизованное “чужое слово”.

жена и муж под кроватью” — 33 стр.; если же рассматривать новеллы первой редакции, то “Чужая жена” — 12 стр. и “Ревнивый муж” — 24 стр.) свидетельствует уже подзаголовок “Происшествие необыкновенное” (Жук 1979: 207); вся новелла посвящена изображению двух⁵³ неудачных попыток ревнивого мужа поймать подозреваемую им жену “на месте преступления”. Действие в обеих частях (или в обеих новеллах) стремительно разворачивается к концу (по мнению Трубецкого, “во всем рассказе <в «Чужой жене» — И.А.> нет никакого действия, одни только разговоры” (Трубецкой 1995: 649), что, на наш взгляд, справедливо лишь отчасти), чтобы получить неожиданную и некоторым образом двойственную развязку: муж вновь введен в обман ловкой женой, ему не удалось “поймать, изловить и пресечь зло в самом начале”, но он и не уверовал вполне в “невинность” своей жены, тогда как читателю становится ясно, что находчивая жена оставила “с носом и с рогами” не только мужа, но и любовника. Развязка второй части как бы дублирует первую (в плане разоблачения/неразоблачения вдвойне неверной жены), но к этому прибавляется инверсирование ситуации, своего рода сюжетный хиазм: поздно явившийся домой герой неожиданно дает повод жене подозревать его в неверности, вынув из кармана вместе с носовым платком мертвую собачку, явно принадлежавшую какой-то даме. Таким образом, новелла, начавшаяся подозрениями мужа, кончается подозрениями жены. Как указывает Ц. Тодоров, анализируя типы новелл *Декамерона* (среди которых он выделяет два типа — “избегнутое наказание” и “обращение”): “Конец эпизода всегда получается неполным повторением его начального предложения. При этом эпизод интуитивно распознается читателем: у него возникает ощущение замкнутости сюжета, завершенности анекдота. Эпизод часто, но не всегда совпадает с целой новеллой” (Тодоров 1978: 460; см. также: Смирнов 1984: 48–49, Смирнов 1993: 5–6).

Что касается конфликта, то традиционный мотив соперничества в новелле Достоевского комически осложняется вводом “двойников” любовника: если в первой части определенно выявляются два “соперника” ревнивого мужа — Творогов и Бобоницын, то вторая часть дает основание предположить наличие еще двух — “франта в пальто”, который “про-

⁵³ Соединение двух новелл в одно произведение не изменило новеллистической природы нового целого. См., напр.: “Новелла берет тему, которую всецело можно развернуть в короткое время. В ней есть основная вершина к которой идет действие /.../ Если встречается несколько вершин, то они однокачественны” (Грифцов 1927: 63). Ср., также: “В новелле это сцепление <т.е. сцепление мотивов — И.А.> уже не может быть мотивировано единством сцены, и сцепление мотивов должно быть подготовлено. Здесь может быть два случая: сплошное повествование, где каждый новый мотив подготовлен предыдущим, — и фрагментарное (когда новелла разделяется на главки или две части), где возможен перерыв в сплошном повествовании, соответствующий смене сцен и актов в драме” (Томашевский 1928: 192).

шмыгнул” мимо героя и затем беседовал с ним под кроватью, и “франтика с усами”, который был в то время “наверху”.

Обе части новеллы и начинаются и кончаются изображением состояния “неустойчивого равновесия” подозревающего, но не уверенного до конца героя, в промежутке описывая полную уверенность ревнивого мужа в виновности жены, и столь же полную уверенность — в ее “невинности”.⁵⁴

Близость новеллы “Чужая жена и муж под кроватью” к анекдоту обнаруживается в нескольких аспектах: близкая к оксюморонности специфика названия (“жена” = “родная” vs “чужая”); кроме того, “нормальное место” мужа — *на* кровати, а не *под* кроватью; о “функции снижения”, иконически отраженной в этом заглавии см.: Левинтон 1991: 51), накопление сюжетного “удельного веса” к концу, комическая мотивировка развязки и т.п. напоминает принцип построения многих анекдотов. Сближает эту новеллу с анекдотом и сама тема ревнивого мужа, тщетно пытающегося уличить в неверности свою жену.

Наконец, ориентация на сказ является, на наш взгляд, наиболее важным организующим началом композиции новеллы “Чужая жена и муж под кроватью”, проявляясь на всех ее уровнях и наделяя комическим смыслом не только отдельные эпизоды, но почти каждое слово и каждый жест. Комический алогизм, пронизывающий все детали новеллы (слово повествователя, построение диалога, мотивировка поступков) делает весьма отчетливой и даже подчеркнутой связь этого произведения с новеллами Гоголя.

Вообще, следует заметить, что герой “Чужой жены и мужа под кроватью” неоднократно производит параллели между собой и литературными героями, либо же отмечает “литературность” ситуаций, в которых он оказывается (в отдельных случаях это за него делает повествователь или другие герои):

“Я говорю, одна дама, благородного поведения, то есть низкого содержания, — извините, я так сбиваюсь, точно про литературу какую говорю: вот — выдумали, что Поль де Кок легкого содержания, а вся беда от Поль де Кока-то-с ... вот!” /II, 51/; “Но нет, Иван Андреевич опять поступил как мальчик, как будто бы считал себя Дон-Жуаном или Ловеласом!” /II, 66/; “Это смешная история ... Это история самая комическая, ваше превосходительство! ... Вы видите на сцене ревнивого мужа” /II, 78/; “что я не могу быть вашим любовником, что любовник есть Ричардсон, то есть Ловелас” /II, 78/; “Действительно, странно, ваше превосходительство, на роман похоже! Как? В глухую полночь, в столичном городе, человек под кроватью? Смешно, странно! Ринальдо Ринальдини, некоторым образом” /II, 79/; “Вот

⁵⁴ Ср.: “Минимальная законченная фабула состоит в переходе от одного состояния равновесия к другому /.../ Таким образом, в состав рассказа входят эпизоды двух типов, описывающие состояние (равновесия или неравновесия) и описывающие переход от одного состояния к другому” (Тодоров 1978: 453).

почему, смотря на такой юношеский порыв в залу театра даже седовласого старца, хотя, впрочем, не совсем седовласого, а так, около пятидесяти лет, плешивенького, и вообще человека с виду солидного свойства, капельдинер невольно вспомнил высокие слова Гамлета, датского принца:

Когда уж старость падает так страшно,
Что ж юность?" и т.д. /II, 62/.

Наконец, приведенная выше цитата, в которой Иван Андреевич сравнивается с Дон Жуаном, подкрепляется такой настойчиво отмечаемой рассказчиком деталью, как тяжелая поступь возвращающегося супруга: "чьи-то тяжелые шаги начали ... свое восшествие", "послышались тяжелые шаги в соседней комнате, которые прямо вели в спальню: это были те самые шаги, которые всходили на лестницу" /II, 65/; "Уже тяжелый муж, если только судить по его тяжелым шагам, входил в комнату" /II, 66/, что делает более отчетливым ироническое сопоставление героя с целым рядом литературных Дон-Жуанов ("Севильский цирюльник или Каменный гость" Тирсо де Молина, "Дон Жуан, или Каменный гость" Мольера, "Дон Жуан" Гофмана, "Дон Жуан" Байрона, "Души чистилища" Мериме, "Каменный гость" Пушкина и др.)⁵⁵, а также с оперой Моцарта "Дон Жуан".⁵⁶

Цитатами и реминисценциями из литературных произведений, усугубляющими комический эффект новеллы благодаря *невязке двух планов* — "высокой" литературы и сниженных героев скандального происшествия, — не ограничивается прием использования *чужого слова* в новелле "Чужая жена и муж под кроватью". Таким *чужим словом* становятся многочисленные реминисценции и аллюзии в виде специфических оборотов речи⁵⁷ и отдельных словечек одного героя в речи другого, причем, заметна экспансия "слова" главного героя в речевое поведение других героев и даже повествователя. Так, уже само заглавие "Чужая жена", помимо явной ориентированности на водевильную традицию (как указано в комментарии к новелле: "заглавие рассказа напоминает названия популярных водевилей 1830–1840-х годов (ср., например: Ф. А. Кони. Муж в камине, а жена в гостях (1834); Д. Ленский. Муж с места, другой на место (1840), Жена за столом, а муж под столом (1841) и др.)" /II, 480/), оно представляет собой прямую цитату из речи главного героя: "это чужая жена!" /II, 52/; "то есть, не жена, а чужая жена" /II, 55/; "это его жена, это чужая жена!" /II, 58/.

⁵⁵ О значении для Достоевского творчества Мольера, Гофмана, Байрона, Мериме и особенно Пушкина см.: Гроссман 1919, 1925; Бем 1933.

⁵⁶ О том, что в 1846–1848 годах Достоевский знал "Дон Жуана" Моцарта и "с наслаждением его слушал", писал в своих воспоминаниях С. Д. Яновский (Яновский 1990: 247).

⁵⁷ Ср.: "Герои Достоевского часто пародируют друг друга..." (Тынянов 1977: 226).

Соперник главного героя, наделенный совершенно иным речевым поведением, чем Иван Андреевич, к концу их совместного пребывания под кроватью, вдруг заговорил слогом Ивана Андреевича:

“За что вы наказаны, я вам сейчас скажу. Вы ревнивы. Основываясь бог знает на чем, вы бегаете как угорелый, врываетесь в чужое жилище, производите беспорядки /.../ пугаете молодую даму, робкую женщину, которая не знает, куда деваться от страха, и, может быть, будет больна; беспокоите почтенного старца, удрученного геморроем, которому прежде всего нужен покой /.../ Понимаете ли, понимаете ли, в каком вы скверном теперь положении? Чувствуете ли вы это? /.../ Понимаете ли вы, что это может кончиться трагически?” /II, 74/.

Выражение Ивана Андреевича “я сам по себе”, как бы заимствованное из речевой манеры Голядкина⁵⁸ и восходящее в конечном итоге к гоголевскому “Носу”, повторяет старичок: “нет, не с князем, я, милостивый государь, сам по себе” /II, 77/.

Слово героя проникает в речь повествователя, герой как бы навязывает повествователю свою точку зрения⁵⁹:

“видно было, что ему ужасного труда стоило согласить покорнейшую просьбу, может быть к своему низшему в отношении степени или сословия лицу, с нуждою непременно обратиться к кому-нибудь с просьбой. Да и, наконец, просьба эта во всяком случае была неприличная, несолидная, странная со стороны человека, имевшего такую солидную шубу, такой почтенный, превосходного темно-зеленого цвета фрак и такие многозначительные украшения, упешрявшие этот фрак” /II, 49/; “но — о ужас! статский человек предательски спрятался за адъютанта и остался во мраке неизвестности” /II, 62/ и т.п.

Наконец, сам герой как бы постоянно цитирует себя, что связано с уже упоминавшейся любовью к общим местам, штампам, так что, повторяя, например, собственные самоопределения, он пользуется штампами, и наоборот — употребляя общие места, он цитирует самого себя: “Сначала сам мужей обманывал, а теперь и пьет чашу /.../ он несчастный человек и пьет чашу” /II, 58/, “Я несчастный человек, я, говорит, пью чашу /.../ я, того... чашу” /II, 73/, “я несчастный человек, я пью чашу!” /II, 77/⁶⁰; “Это

⁵⁸ Явной реминисценцией из “господина Прохарчина” является фраза Творогова: “Срамитесь вы, смешной человек, бестолковый вы человек!” /II, 56/. Ср. типичные конструкции, свойственные речи Прохарчина и пародируемые Зимовейкиным и Марком Ивановичем: “Врешь ты /.../ детина, гулявый ты парень!”, “Ты, слышь, дела ты не знаешь, потаскливый ты человек, ученый ты, книга ты писаная!”, “Ты шут, пес шут, шутовской человек” /I, 253/ и т.п.

⁵⁹ О размывании границ между рассказом и словом героя у Достоевского см. 2 раздел 5 главы монографии Бахтина (Бахтин 1972: 350–408).

⁶⁰ Ср. пародирующее цитирование этого выражения старичком: “Да, помилуйте, какое же мне дело, что вы выпили чашу; может быть, вы и не одну чашу

друг мой, товарищ детства /.../ ты, говорю, мой друг, ты товарищ моего нежного детства" /II, 73/, "я действительно товарищ детства /.../ это мой друг и товарищ детства" /II, 77/.

Новелла как бы переполнена *чужим словом*, которое, попадая в общее комическое "поле напряжения" новеллы, усиливает комический эффект независимо от того, из какого контекста оно вырвано (т.е. комического или трагического; ср. высказывание Тынянова: "Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия" (Тынянов 1977: 226)).

Вторжение "чужого слова" в речь рассказчика и героев "Чужой жены и мужа под кроватью" сопровождается характерным для новеллы лейт-мотивом — постоянными указаниями на нехватку слов, на неточное выражение, на неумение владеть слогом, логикой изложения:

"я, впрочем, сбиваюсь /.../ я сбиваюсь, я не то хотел спросить" /II, 50/; "Так вот-с ... впрочем, я не знаю, как и говорить /.../ чувствую, я немного сбиваюсь... извините, я так сбиваюсь, точно про литературу какую говорю" /II, 51/; "конечно, конечно, я заговариваюсь" /II, 53/; "с нашим героем случилось такое приключение, которое никакое перо не опишет" /II, 62/; "но я вижу, что некстати сделал такое трагическое примечание" /II, 63/; "Боже, я не знаю, что говорю!" /II, 71, 73/; "То есть я не хочу этим сказать, что я знаком с одними лакеями" /II, 77/; "Боже мой, я не знаю, что говорю! /.../ я только заврался, я заврался и больше ничего! /.../ Боже! Я опять завираюсь... Но что я? опять завираюсь! /.../ то есть я хочу сказать /.../ я заврался" /II, 78/.

Предисловие "Ревнивого мужа" целиком состоит из рассуждений рассказчика о собственном "слове", начинаясь сетованиями на неспособность придерживаться выбранной темы и кончаясь словом, которое так и не сказано: "Вместе с тем я доказываю, что ревность вообще, и по преимуществу ревность, подозревающая даже самую невинность,⁶¹ — есть порок, порок смешной и нелепый, разрушающий семейное счастье и ввергающий даже умного и ученого человека часто в положения самые щекотливые, самые ... как бы вам это сказать? ... ну, да вы, я надеюсь, приищете слово, как только прочтете рассказ" /II, 417/.

Во многих случаях такая затрудненность слова, не отражаясь в замечаниях рассказчика и героя по поводу их "слога", проявляется в резком разрушении синтаксиса⁶² речи героя, проявляющегося в следующих явле-

выпили, — судя по вашему положению, оно и видно" /II, 77/, представляющее собой реализацию тропа.

⁶¹ Явная пародийная отсылка к "Отелло" Шекспира, произведению, вообще чрезвычайно актуальному для новеллы в силу близости темы, травестийно изложенной у Достоевского.

⁶² Об экспрессивной функции синтаксических нарушений у Достоевского см.: Иванчикова 1971: 422–423; см. также: Иванчикова 1979.

ниях *деструктурирующей тенденции* (Гаспаров 1978: 76–78): многочисленные разрывы конфигураций и инверсии, сопровождаемые учащением использования квази-артиклей; перебивы и обрывы речи, выражающихся, в частности, и в необыкновенно частом прибегании к многоточию; повторы; активизация исходных форм слова.

Все эти признаки являются особенностями устной разговорной речи, имитация которой произведена в этой новелле с впечатляющей последовательностью. Причем, Достоевский детально воспроизводит всю ситуацию диалога, отмечая не только мимику и жесты говорящих, но и их перемещение, а также расстояние между ними во время речи, соприкосновение (т.е. регистрируя кинетический, спациальный и тактильный факторы устной коммуникации):

“сказал таинственный господин, кривя рот, истерически смеясь и бледнея”, “отвечал молодой человек, одобрительно и нетерпеливо кивнув головой” /II, 50/; “проговорил прохожий, морщась” /II, 51/; “Молодой человек с сожалением посмотрел на господина в енотах, который, казалось, окончательно сбился, замолчал, глядел на него, бессмысленно улыбаясь, и дрожащею рукою, без всякой видимой причины, хватал его за лацкан бекеши”, “спросил молодой человек, несколько отступая назад” /II, 52/; “Говоря, господин в енотах не мог постоять на месте, с беспокойством оглядывался по сторонам, семенил ногами и поминутно, как погибающий, хватался рукою за молодого человека” /II, 53/; “проговорил молодой человек, стиснув зубы и в бешенстве приступая к господину в енотах /.../ загремел он, сжимая кулаки” /II, 56/ и т.д.

Последовательно воспроизводит Достоевский и парафонетические явления, тщательно “цитируя” кашель старичка и смех героев: “Сели мы играть в преферанс, да так кхи-кхи-кхи! (он закашлялся) так ... кхи! так спина ... кхи! Ну ее! ... кхи! кхи! кхи!” /II, 67/ и т.п., см. стр. 68, 70, 73–74, 79–80.

Общая атмосфера бытового, сниженного диалога героев в нелепых ситуациях, отмеченного разнообразными признаками “затрудненного слова”, комически контрастирует с морально-дидактическими рассуждением, предпосланным новелле, с периодическим нагнетением риторических средств, как бы заимствованных из высокой прозы. Помимо использования архаизированной лексики (“узы”, “чаша”, “восшествие”, “умертвил”, “вонмите моему отчаянию”, и т.п.), рассказчик и главный герой новеллы нередко употребляют такие риторические формы, как: повтор синтаксических конструкций (1); риторические вопросы, восклицания и сентенции (2); амплификация (3); градация (4); тавтология (5):

1) “и — о ужас! сердце его замерло: она была здесь! она сидела в ложе! тут был и генерал ... тут был и адъютант генерала ...; тут был еще один статский ... но — о, ужас! статский человек предательски спрятался за адъютанта и остался во мраке неизвестности”, “Вот эта-то двойственность ... и убивала Ивана Андреевича, вот этот-то статский юноша и

поверг его наконец в совершенное отчаяние” /II, 62/; “Уже отворилась дверь, уже тяжелый муж ... входил в комнату”, “Не знаю, за кого принял себя Иван Андреевич в эту минуту! не знаю, что ему помешало прямо стать навстречу мужа, объявить, что попался впросак, сознаться, что бессознательно поступил неприличнейшим образом, попросить извинения и скрыться, — конечно, не с большою честью, — конечно, не со славою, но по крайней мере уйти благородным, откровенным образом” /II, 66/;

2) “Неужели прав был он в эту минуту?” /II, 64/; “Каково же было его изумление, страх, ужас, когда вместе с платком, выпал из кармана покойник Амишка?” /II, 81/; “Каково же было его изумление, когда он ощупал рукою предмет, который /.../ схватил его за руку!” /II, 66/; “Но страсть исключительна, а ревность — самая исключительная страсть в мире” /II, 64/;

3) “/.../ человека, имевшего такую солидную шубу, такой почтенный, превосходного темно-зеленого цвета фрак и такие многозначительные украшения, упешрявшие этот фрак” /II, 49/;” “Он хотел было постоять перед дверью, благоразумно продумать свой шаг, поробеть немного” /II, 65/;

4) “Просьба эта /.../ была неприличная, несолидная, странная <антиклимакс>” /II, 49/; “чтоб там застать, накрыть, изобличить” <климакс> /II, 65/; “его изумление, страх, ужас” <климакс> /II, 81/;

5) “Ворвался в залу как бомба...он все таки ворвался как бомба в залу” /II, 61/; “покорнейшую просьбу /.../ с просьбой. Да и, наконец, просьба эта” /II, 49/.

Наконец, сюда же относятся многочисленные случаи каламбуров и игры слов: “несолидная просьба” и “солидная шуба”, “пью чашу” и “может быть вы не одну чашу выпили”; “отвечал Иван Андреевич, помертвев более Амишки” и т.п.

Таким образом, принцип комического несоответствия, алогизма, парадокса становится универсальным принципом построения новеллы, проявляясь в оксюморонности самого названия, в “высокопарном косноязычии” главного героя, в спроецированности “низкого” героя на “высокую” литературу, в соотношении стилистической окраски речи и ее предмета, наконец, в невязке изложения с выводом, заявленной темы — с ее развитием.

5.3. “Честный вор”

Оксюморонность названия этой новеллы Достоевского была отмечена еще Б. В. Шкловским: “Название одной из повестей Ф. Достоевского “Честный вор” — есть несомненный оксюморон, но и содержание этой повести есть такой же оксюморон, развернутый в сюжет” (Шкловский 1925: 171; см. также: Виноградов 1976: 166). Само вынесение в заглавие итоговой, так

сказать, характеристики героя, казалось бы, отнимает возможность неожиданного сюжетного поворота, непредсказуемого финала, необходимого для новеллы *пуанта*. Тем не менее, такая кажущаяся старой тема (“честный вор” или “благородный разбойник”), получает в новелле неожиданное разрешение именно благодаря тому, что, вопреки возможным вариантам объяснения эпитета “честный” к слову “вор” (например: выясняется, что герой на самом деле не украл, или украл, но сам того не ведая, по недоразумению; или же украл, но из каких-то “благородных” соображений, не для себя и т.п.), герой этого произведения действительно украл вещь, причем для того, чтобы ее пропить, что как бы усугубляет его вину, лишает его поступок “смягчающих обстоятельств”. Неожиданным в новелле является и то, что финальное признание “вора” в краже на фоне всего “бесхитростного” рассказа *бывалого человека* воспринимается как свидетельство его “честности”.

Достигается эффект неожиданности благодаря тому, что перед рассказом *бывалого человека* “опровергается” правомерность вынесенного в заглавие новеллы определения, рассказчик и *бывалый человек* сходятся в том, что честных воров не бывает⁶³, и далее предполагается рассказ о честном человеке, который таковым являлся, пока не стал вором. Тем не менее, последовавший затем рассказ *бывалого человека* опровергает “версию” несовместимости понятий “честный” и “вор”.

Парадоксальность конечного “вывода” новеллы как бы предвосхищает сцену обсуждения в романе “Идиот” князем Мышкиным и Лебедевым генерала Иволгина, укравшего кошелек с деньгами: “Он на деликатность чувств ваших, стало быть, надеется; стало быть, верит в дружбу вашу к нему. А вы до такого унижения доводите такого /.../ честнейшего человека! — Честнейшего, князь, честнейшего! — подхватил Лебедев, сверкая глазами, — и именно только вы одни, благороднейший князь, в состоянии были такое справедливое слово сказать!” /VIII, 409/. Таким образом, в обоих случаях провозглашается новая система ценностей, согласно которой “справедливо” признать вора честным человеком.

“Честный вор” (в редакции 1860г.) состоит из “рамочной части” и собственно новеллы, рассказанной *бывалым человеком*. “Рамка” вводится для мотивировки рассказа “бывалого человека”, для возможности передать все особенности речи отставного солдата. Рассказ от первого лица не только придает произведению установку на сказовую форму воспроизведения (Terras 1969: 219; Frank 1976: 326–329), являющуюся по мнению многих исследователей одним из основных признаков новеллы,

⁶³ См.: “А был, сударь, со мной один случай, что попал я и на честного вора.

— Как на честного! Да какой же вор честный, Астафий Иванович?

— Оно, сударь, правда! Какой же вор честный, и не бывает такого, Я только хотел сказать, что честный, кажется, был человек, а украл. Просто жалко было его” /II, 84/

но и позволяет изложить события с точки зрения “простого человека”, который именно благодаря своей “простоте” смог увидеть в воре честного человека.

Впечатление правдоподобности, “невыдуманности” достигается в новелле строгой системой мотивировок. Так, само появление в квартире рассказчика⁶⁴ *бывалого человека* мотивировано желанием Аграфены, “кухарки, прачки и домоводки” пустить “жильцом и нахлебником” “какого-то пожилого человека”. В свою очередь, тот факт, что рассказчик уступил желанию своей кухарки взять жилья, мотивирован как упорством Аграфены (“Что Аграфене пришло в голову, тому должно было сделаться; иначе я знал, что она мне покоя не даст” /II, 82–83/), так и подспудным желанием рассказчика заполучить “лишнего” человека, учитывая “довольно бесцветную перспективу” продления той затворнической жизни, которую он вел до этого. Сообщение рассказчика о своей “уединенной, затворнической жизни” (“Знакомых у меня почти никого; выхожу я редко. Десять лет прожив глухарем, я, конечно, привык к уединению. Но десять, пятнадцать лет, а может быть, и более такого же уединения, с такой же Аграфеной, в той же холостой квартире, — конечно, довольно бесцветная перспектива!” /II, 83/) является, как мы уже отмечали в первом разделе этой главы, реминисценцией из “Господина Прохарчина” (ср. “глухое, непроницаемое уединение” в котором жил Прохарчин у Устиньи Федоровны: “А не то десять лет, не то уж пятнадцать, не то уж и все те же двадцать пять /.../ как он, голубчик, у меня основался /.../ “ /I, 246/). Еще одной возможной реминисценцией из того же произведения является кража рейтуз (причем, “новых рейтуз”) “пьянчужкой”, которого “за пьяную жизнь уж давно из службы выкинули” /II, 85/: в “Господине Прохарчине” Зимовейкин, лишившийся службы по той же причине, крадет у Семена Ивановича, к которому “втерся во внимание и милость”, именно “новые рейтузы” (см. об этой параллели, а также о *семиотическом значении* одежды по отношению к психологии персонажей, особенно в “Бедных людях”, “Господине Прохарчине”, “Ползункове” и “Честном воре”: Somerwil-Ayrton 1988: 150–151).

“Выбор сюжета” для рассказывания *бывалым человеком* истории о “честном воре” мотивирован предшествующим этой истории событием: кражей бекеши обыкновенным, “нечестным” вором, причем эта мотивировка отмечена рассказчиком: “Но вот по какому случаю произошел этот рассказ” /II, 83/.

⁶⁴ Фигура рассказчика обрисована весьма скупой, но достаточно для того, чтоб понять, что это обычный петербургский мелкий чиновник-холостяк, живущий “уединенно, совсем затворником”, и тем самым как бы выступающий выгодным фоном — выгодным своей бесцветностью, отсутствием “событий” в его собственной жизни — для *бывалого человека*, умевшего “рассказывать истории, случаи из собственной жизни” /II, 83/.

Две кражи — в жизни “рассказчика” и в жизни *бывалого человека* — подчеркивают некоторую симметричность двух частей новеллы (“рамки” и рассказа *бывалого человека*) которая проявляется в том, что в обеих частях лицо, от которого ведется повествование, пускает к себе “в жильцы и в нахлебники” “смирного человека”, паспорт которого “в порядке”. Подобно тому, как герой “рамочной части” рассказывает хозяину квартиры “истории, случаи из собственной жизни” (причем, будучи *бывалым человеком*, рассказывает умело, так сказать, профессионально), герой вставной новеллы тоже на свой лад пытается “отблагодарить” своего “благодетеля”, развлекая его “историями”, которые, при отмеченном параллелизме ситуаций, выглядят жалкими пародиями на “истории” Астафия Ивановича. На невладение Емелей⁶⁵ “дара слова” *бывалый человек* обращает особое внимание: “Уж до того дошел, что язык пропил, слова путного сказать не умеет. Начнешь ему про огурцы, а он тебе на бобах откликается!” /II, 86/. И далее Астафий Иванович цитирует “истории” Емели, в которых “ничего назидательного нет” и которые похожи одна на другую либо “сюжетами”, словно позаимствованными из интермедий народного театра (две бабы подрались из-за клюквы, два мужика подрались из-за найденной ассигнации, которую затем у них отнимает городской), либо своей “пессимистической тональностью” (исключение не составляет и “история” о фельдшере, женившемся на жене кучера, поскольку сам кучер “помер наемни”). В отличие от Емели, Астафий Иванович явно ощущает “назидательность” своей собственной “истории”, постоянно подчеркивая, что источник всех бед Емели — пьянство.

Таким образом, определенный параллелизм двух частей новеллы приводит к тому, что эти части, внешне связанные лишь формально (по принципу *обрамленной новеллы*) обретают внутреннее единство. “Нравственный смысл” новеллы “растворен” в рассказе *бывалого человека*, как бы исподволь подводящего к признанию “справедливости” оксюморонного названия новеллы.

Из всех новелл Достоевского “Честный вор” более всего вписывается в традицию “натуральной школы”⁶⁶, по многим параметрам приближаясь к поэтике “физиологического очерка”: по своему сюжету новелла как бы

⁶⁵ Герой неоднократно называется сокращенно, Емелей, что, учитывая его склонность к рассказыванию “пустых и глупых” историй, воспринимается как имя, взятое из пословицы (“Мели, Емеля, твоя неделя”). Полное имя героя — Емельян Ильич, как отметил М. С. Альтман, повторяет имя “выключенного чиновника” (который “спился и умер с какого-то горя”), упоминаемого в “Бедных людях”. Совпадение имен как бы “подкреплено” сходством судеб обоих героев (Альтман 1975: 170).

⁶⁶ Ср.: “An Honest Thief is the purest style of sentimental Naturalism, with the innate «good» qualities of Emelyan shining through all the degradation and hopelessness of his life” (Frank 1976: 327).

примыкает к серии “физиологий” из жизни обывателей “петербургских углов”; благодаря тому, что большая часть текста состоит из рассказа отставного солдата, в новелле доминирует “точка зрения” бывалого человека, что сближает ее с принципом подачи материала в сборниках типа “Les Français peints par eux-mêmes”, “Les enfants peints par eux-mêmes” (т.е. с принципом самоописания). Напомним, что предшествующая “Честному вору” в издании 1848 г. первая часть цикла “Рассказов бывалого человека” — очерк “Отставной” вполне отвечает требованиям “социальной типизации”, заключая в себе, помимо рассказа “отставного”, зарисовку самого “типа” отставного солдата: сначала дается подробное перечисление характерных черт типа, к которому принадлежит герой произведения, а затем, в качестве иллюстрации к этой достаточно схематической характеристике, приводятся образцы рассказов героя.

Вместе с тем, некоторые детали новеллы свидетельствуют о том, что “Честный вор” не только следует “натуральной” поэтике, но и отчасти разрушает ее, вводя пародийный элемент, содержащийся в “историях” Емели, построенных на доведенном до крайности принципе подачи “голого факта”. Пародийность этих “историй” по отношению к рассказу самого *бывалого человека* заключается в том, что отсутствие в них какого бы то ни было “нравоучения”, подчеркнутое неизменными вопросами Астафия Ивановича (“Ну так что же? что же тут такого назидательного есть, Емельянушка?” /II, 87/), призвано оттенить морализаторский пафос рассказа Астафия Ивановича, сводящего все к рассуждениям о “вреде пьянства” и завершающего свое повествование “нравоучением”, которым кончался текст новеллы в “Отечественных записках”. Не случайно Достоевский, который и в 1848 году занимал довольно сложную позицию по отношению к “натуральной школе”, в издании 1860 г. изъясил большую часть очерка “Отставной” а также “типизирующую” нравоучительную концовку “Честного вора”.

Двойственное отношение “Честного вора” к традициям “натуральной школы” (с одной стороны, следование “канонам”, а с другой — “оттачивание”, пародия) согласуется с подобным отношением новеллы к гоголевской традиции. Наиболее актуальным произведением Гоголя для новеллы Достоевского является “Шинель”, следы влияния которой имеют различные элементы сюжета “Честного вора”. Так, основная сюжетная линия “Честного вора” связана с кражей одежды (в данном случае мы имеем дело с инверсией гоголевской ситуации, поскольку вор — сам “маленький человек”), которая приводит к смерти “чувствительного” Емели “от тоски”. Выбор “объекта кражи” (рейтузы) свидетельствует об определенном “снижении” гоголевской темы (этот прием был применен Достоевским еще в “Бедных людях”, где деталью, соотнесенной с шинелью гоголевской новеллы, являлись сапоги). Причем, рассказ о краже рейтуз вызван в новелле ассоциацией с описанной в начале произведения

кражей бекеши, вызвавшей реплику “бывалого человека”: “Хорошо еще, что шинель нам осталась!” /II, 84/.

Само слово “шинель” в рассказе Астафия Ивановича употребляется 12 раз, причем, настойчиво повторяется “мотив” крайней ветхости шинели, которая называется не иначе как в уменьшительно-пренебрежительной форме — “шинелишка” (ср. “тощенькая шинелишка” у Гоголя). Кроме того, в новелле неоднократно говорится о необходимости долатать эту шинель или, хотя бы так ее расправить, чтобы скрыть потертости: “Смотри-ка, в отрепье весь ходишь, шинелишка-то твоя, простительно сказать, на решето годится; нехорошо! Пора бы, кажется, честь знать” /II, 86/; “Ишь у тебя шинель-то какая! Мало что в дырках, так ты лестницу ею метешь! Взял бы хоть иголку да дырья-то свои законопатил, как честь велит” /II, 88/. Диалог Емели с Астафием Ивановичем по поводу шинели сшитой из сукна, восходит к спору по тому же поводу между Акакием Акакиевичем и Петровичем: “/.../ Она вещь суконная, Астафий Иванович. Как же трехрублевый, коли суконная вещь?” /II, 93/; ср. у Гоголя: “/.../ шинель-то, сукно /.../ — Только слава, что сукно, а подуи ветер, так разлетится” (Гоголь 1959: т. 3; 136, 137). Наконец, в контексте “нагнетения” гоголевских реминисценций становится знаком проецированности на гоголевскую новеллу и такая деталь, как портняжничество Астафия Ивановича (в момент кражи бекеши он занимался переделкой сюртука рассказчика, а из рейтуз собирался “двое панталон петербургским господам выгадать”; кроме того, он и Емеле советовал “повыучиться портяжному искусству”), несмотря на то, фигура “отставного” в остальном не имеет ничего общего с Петровичем из “Шинели”.

Таким образом, новелла Достоевского строится как текст, соотнесенный не столько с описываемой “действительностью”, сколько с другими текстами (новеллой Гоголя, “натуральной” массовой новеллой и очерками). Используя характерные для “натуральной школы” сюжет, мотивы, образы, Достоевский путем утрирования или “снижения” отдельных деталей, вызывающих ассоциации с другими текстами, сообщает новелле определенную пародийную направленность.

5.4. “Елка и свадьба”

С новеллой “Чужая жена и муж под кроватью” связана одна из наиболее коротких новелл Достоевского — “Елка и свадьба”, как бы описывающая предысторию “Чужой жены”⁶⁷. В свою очередь “Елка и свадьба” сближается с новеллой “Честный вор”, т.к. обе эти новеллы имеют под-

⁶⁷ Подробнее об этом см. комментарии к этим произведениям и к новелле “Честный вор” /II, 479–484/, а также: Frank 1976: 329–331.

заголовок “Из записок неизвестного” и единый образ повествователя. Кроме того, как указывают исследователи, этот образ повествователя “поддается психологическому сближению и с фигурой фельетониста — фланирующего мечтателя в фельетоне “Петербургские летописи” в “С.-Петербургских ведомостях” от 15 июня 1847 г.” (II, 482). Связь этих двух произведений с фельетоном от 27 апреля 1847 г. отмечают В. С. Нечаева (Нечаева 1979: 228–233) и В. Л. Комарович (Комарович 1930: 108). По мнению Терраса, “*A Christmas Party and a Wedding is a sketch rather than a short story /.../ This impression is corroborated by the fact that the descriptions of both adults and children are ‘silent’, with no dialogue at all*” (Terras 1969: 44). В работе Г. А. Шараповой отмечается “эволюция жанра очерка-фельетона в рассказ и новеллу” в раннем творчестве Достоевского:

“Свое продолжение и развитие “общественные физиологии” фельетонов Достоевского нашли в рассказах-фельетонах “Елка и свадьба”, “Чужая жена”, “Ревнивый муж”. С фельетонами эти рассказы роднят имена героев (Юлиан Мастакович, Глафира Петровна), бойкий, размашистый тон, ориентация на развлекательность и занимательность, нарочитая тенденциозность, очерково-фельетонный прием отсылки читателя к следующему произведению, обещание поговорить в другой раз о том же предмете” (Шарапова 1969: 15).

Название новеллы “Елка и свадьба” представляет собой нарочито неожиданное сочетание двух понятий: невинного сугубо детского праздника и отнюдь не детской церемонии бракосочетания (ср.: Левинтон 1991: 50–51).

Смысл этого сочетания выясняется во второй части новеллы, описывающей свадьбу.

Хотя картина свадьбы и занимает всего полстраницы, она весьма значима. Нарочитый лаконизм придает этой части (формально представляющей собою отдельный маленький рассказ, т.к. рассказчик в начале новеллы обещает поведать о двух “происшествиях”) характер неожиданного финала, пуанта новеллы, раскрывающего и суть необычного сочетания слов в заглавии, и сюжет новеллы в целом. Причем, рассказчик, как бы дезинформируя читателя, отодвигая разгадку, в начале новеллы делает “ложный ход”, говоря о случайности самой ассоциации в его памяти двух событий — елки, на которую он был приглашен, и свадьбы, свидетелем которой он случайно явился ровно через пять лет⁶⁸: “На днях я видел

⁶⁸ Точное определение времени, разделяющего два события (“елку” и свадьбу) является намеком на связь этих событий, намеком, становящимся понятным из расчетов Юлиана Мастаковича и из слов рассказчика о том, что герой решился “прямо абординировать свой предмет, несмотря на то, что предмет мог быть настоящим предметом по крайней мере пять лет спустя” /II, 99/. Подтверждением неслучайности этой цифры служит в финале упоминание рассказчика о том, что в

свадьбу ... но нет! Лучше я вам расскажу про елку. Не знаю, каким образом, смотря на эту свадьбу, я вспомнил про эту елку” /II, 95/. Благодаря этому “ложному ходу”, рассказчику удастся как бы замаскировать основную сюжетную линию, связанную с главным героем и главной героиней, и направить внимание читателя на второстепенных героев и побочные эпизоды. При этом выбор второстепенных героев далеко не случаен: подробная характеристика “господина с бакенбардами”, с которым “в карты не играли, сигары ему не предложили, в разговоры с ним никто не пускался, может быть издали узнав птицу по перьям” /II, 95/, служит фоном, на котором контрастно выделяется главный герой, которому “хозяин и хозяйка говорили бездну любезностей, ухаживали, поили его, лелеяли, подводили к нему, для рекомендации, своих гостей, а его самого ни к кому не подводили” /II, 96/. Противоположность положения этих двух персонажей новеллы подчеркивается самим рассказчиком: “С первого взгляда можно было видеть, что он <т.е. главный герой — И.А.>, был гостем почетным и находился в таких же отношениях к хозяину, в каких хозяин к господину, гладившему свои бакенбарды” /там же/.

Подробное описание сына гувернантки, “мальчика крайне забитого и запуганного”, не посмевшего заплакать, когда его поколотили, и нашедшего утешение в обществе “героини”, девочки “с тремястами тысяч рублей приданого”, имеет весьма важное значение для сюжета новеллы. С одной стороны, после этого описания сцена нелепого “ухаживания” пятидесятилетнего героя за одиннадцатилетней девочкой становится еще более нелепой и комической, благодаря изображению столкновения “мститого” Юлиана Мастаковича со столь неожиданным “соперником” (о “любовном треугольнике” в этой новелле см.: Somerwil-Ayrton 1988: 185–187). С другой стороны, рассказ о том, как себя вел у елки “запуганный” мальчик⁶⁹, рассказ, мотивированный “любопытством” рассказчика (“Я очень люблю наблюдать за детьми. Чрезвычайно любопытно в них первое, самостоятельное проявление в жизни” /II, 97/), и представляющий собой как бы побочный эпизод, не связанный с главной сюжетной линией, символически предвосхищает его поведение в последующей сцене “соперничества”: подобно тому, как он отдал свое яблоко “одутловатому мальчишке”, у которого и без того был “полный платок гостинцев”,

женехе он узнал Юлиана Мастаковича, которого “не видел ровно пять лет” /II, 101/.

⁶⁹ “Я заметил, что рыженький мальчик до того соблазнился богатыми игрушками других детей, особенно театром, в котором ему непременно хотелось взять на себя какую-то роль, что решился поподличать. Он улыбался и заигрывал с другими детьми, он отдал свое яблоко одному одутловатому мальчишке, у которого навязан был полный платок гостинцев, и даже решился повозить одного на себе, чтоб только не отогнали его от театра. Но через минуту какой-то озорник препорядочно поколотил его” /II, 97/.)

худенький сын бедной гувернантки (который “уже чувствовал и понимал свое положение”), несмотря на то, что “героиня” явно предпочла его общество, “уступает” ее Юлиану Мастаковичу, “человеку сытенькому, румяню, плотненькому, с брюшком, с жирными ляжками” /II, 99/.

Описание внешности героя, который “был немножко толстенок”, а также целый ряд других деталей позволяет предположить наличие определенных аллюзий на Чичикова, который “несколько был тяжеленек” (антраша которого “произвело маленькое невинное следствие: задрожал комод и упала со стола щетка” (Гоголь 1959: т. 5; 168) , “и у которого было “полное лицо” и “полный живот”. Напомним, что впечатление, произведенное шестнадцатилетней девушкой на Чичикова, заставляет его задуматься о ее приданом: “А любопытно бы знать, чьих она, как ее отец? богатый ли помещик почтенного нрава, или просто благомыслящий человек с капиталом, приобретенным на службе? Ведь если, положим, этой девушке да придать тысячонок двести приданого, из нее бы мог выйти очень, очень лакомый кусочек”(Гоголь 1959: т. 5; 97). Отметим также и ряд других деталей: умение обоих героев быстро производить в уме сложные подсчеты; их характерно “неумелые”, заискивающие разговоры с детьми, неумеренные похвалы детям, с намерением “обольстить” родителей; “центральное” положение Чичикова на балу и Юлиана Мастаковича на елке.

Иронически восхваленная рассказчиком раздача детских подарков согласно “рангу” родителей⁷⁰ как бы предвосхищает финальную картину свадьбы (союз денег с деньгами), одна деталь которой (“Но красавица была бледна и грустна. Она смотрела рассеянно; мне показалось даже, что глаза ее были красны от недавних слез” /II, 100/) позволяет предположить, что грусть невесты была вызвана не только перспективой брака с пожилым и вряд ли любимым человеком, но и, возможно, разлукой с “бедным возлюбленным”, — выросшим ли сыном гувернантки или другим бедным юношей. Таким образом, Юлиан Мастакович получает свою “богатейшую куклу”, а бедному юноше остаются “слезы умиления и прочее”. Характерно, что подчеркнутое двойным упоминанием “соединение” образа “прелестной, как амурчик” девочки (во втором случае — невесты, “чудной красавицы”) с такой снижающей деталью, как “тряпки” (“В толпе толковали, что невеста богата, что у невесты пятьсот тысяч приданого ... и на сколько-то тряпками ...” /II, 101/; “Ну, пятьсот, поло-

⁷⁰ “Потом я не мог не подивиться мудрости хозяев при раздаче детских подарков. Девочка, уже имевшая триста тысяч рублей приданого, получила богатейшую куклу. Потом следовали подарки понижаясь, смотря по понижению рангов родителей всех этих счастливых детей. Наконец, последний ребенок, мальчик лет десяти, худенький, маленький, весноватенький, рыженький, получил только одну книжку повестей, толковавших о величии природы, о слезах умиления и прочее, без картинки и даже без виньетки” /II, 96/.

жим, пятьсот тысяч, по крайней мере, это наверно; ну, излишек на тряпки, гм ...” /II, 97/) переключается с “прозаическим” объяснением Юлиана Мастаковича, отвечающего на собственный вопрос: “А знаете ли вы, милое дитя, из чего ваша куколка сделана? /.../ А из тряпочек, душенька” /II, 98/ (о значении такой “деперсонификации куклы” см.: Jackson 1981: 334–335; Somerwil-Ayrton 1988: 186, 188). Такое обесценивающее, развенчивающее упоминание детали, взятой из *сниженного предметного ряда*, дважды повторенное, подчеркивает симметрию ситуаций.

Сентиментальное место (Эйхенбаум 1969) новеллы — рассуждения рассказчика по поводу внешности невесты (“Но сквозь эту строгость и важность, сквозь эту грусть просвечивал еще первый детский, невинный облик; сказывалось что-то донельзя наивное, неустановившееся, юное и, казалось, без просьб само за себя молившее о пощаде” /II, 101/), намеренно “обесценивается” передачей толков толпы и финальной фразой рассказчика, подводящей итог всей новеллы: “Однако расчет был хорош” — подумал я, протеснившись на улицу ...” /там же/⁷¹.

Помимо сатирического пафоса иронически-одобрительных оценок происходящего рассказчиком, производящих больший “обличительный” эффект, нежели какие-либо прямые инвективы, направленные против социальной несправедливости, безнравственности подобных “сделок” и т.п., следует отметить то место, которое занимают эти оценки в сюжетно-композиционной структуре новеллы: замыкая новеллу с двух сторон (помимо приведенной выше финальной фразы, см. в начале новеллы: “Свадьба хороша; она мне очень понравилась, но другое происшествие лучше” /II, 95/) и тем самым подчеркивая ее завершенность, эти иронические похвалы намечают еще одну связь между двумя происшествиями, описанными в новелле. Мы имеем в виду извращенный характер обоих торжеств, свидетелем которых явился рассказчик. Подобно тому, как невинный детский праздник явился “предлогом для родителей сойтись в кучу и потолковать об иных интересных материях невинным, случайным, нечаянным образом” /II, 95/⁷², причем поведение самих детей на этом

⁷¹ Ср.: “The epilogue, forming the *kol'co* (ring construction), is also the final closing of the trap prepared for the little girl five years before. Full of violent disgust, remembering the travesty of the children's party, the narrator turns away with one bitter remark about accuracy of Julian Mastakovič's calculations: «однако расчет был хорош!»” (Somerwil-Ayrton 1988: 188).

⁷² Внутренняя противоречивость этого высказывания, заключающаяся в столкновении понятий “предлог” и “случайно”, обнаруживает иронию рассказчика, мнимо-простоудшно передающего точку зрения устроителей детского праздника. Эта ироничность усугубляется благодаря использованию эпитета “интересные”, в котором явно сквозит второй план (т.е. “связанные с деньгами”), а также благодаря употреблению риторической фигуры (градации), усиливающей впечатление, прямо противоположное значению слов, ее составляющих.

празднике также производит весьма удручающее впечатление⁷³, подобно этому церемония “освящения” союза двух любящих оборачивается взаимовыгодной для жениха и родителей невесты сделкой.

Итак, соединение в заглавии слов “елка” и “свадьба” подразумевает двойное противоречие: на елке планируются браки, а свадьба превращается в “маскарад”. Заглавие новеллы отражает ее основной конструктивный принцип — принцип противоречия, контраста — проявляющийся на разных уровнях произведения, начиная от двучленной композиции текста, состоящего из описания двух несовместимых событий, каждое из которых обнаруживает противоречие между “формой” и содержанием”, и кончая контрастными характеристиками героев (“высокий худошавый мужчина” и “сытенький”, “кругленький” Юлиан Мастакович; “худенький” мальчик и “одутловатый мальчишка”; “бледная” одиннадцатилетняя красавица и “красный как рак” пожилой господин, ее будущий муж и т.п.).

Наконец, ирония, заключающаяся в нарочито преувеличенных похвалах рассказчика, контрастирующих с сутью описываемых “происшествий”, придает тексту в целом как высказыванию характер “ложной модальности”. Иначе говоря, адекватное прочтение новеллы предполагает прямо противоположную трактовку оценок и суждений, предлагаемых рассказчиком, а принцип контраста оказывается изоморфным всей структуре новеллы.

⁷³ Ср.: “Они <т.е. дети — И.А.> разобрали всю елку вмиг, до последней конфетки, и успели уже переломать половину игрушек, прежде чем узнали, кому какая предназначена. Особенно хорош был один мальчик /.../, который все хотел меня застрелить из своего деревянного ружья” /II, 96/. См. также описание жадности, агрессивности детей, обижающих друг друга, а также приведенную выше сцену заискивания “последнего ребенка” на елке, решившего “поподличать”. В таком контексте заявление рассказчика о том, что “дети все были до невероятности милы” воспринимается как очередная ирония, более откровенно проявившаяся в следующем затем сообщении рассказчика о “мудрости хозяев при раздаче детских подарков” /II, 96/.

ГЛАВА 6

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА ДОСТОЕВСКОГО: «ПОЛЗУНКОВ»

Новелла “Ползунков” имеет определенные черты близости к новелле “Честный вор”⁷⁴. Оба произведения построены по принципу *обрамленной новеллы* (первоначально новелла “Ползунков” носила название “Рассказ Плисмьлькова”⁷⁵, что свидетельствует о центральном месте, которое занимает рассказ героя в новелле). Пафос обеих новелл направлен на “доказательство” справедливости парадоксальных на первый взгляд утверждений: если новелла “Честный вор” посвящена, как мы уже говорили, обоснованию справедливости применения эпитета “честный” по отношению к человеку, укравшему и пропившему вещь своего “благодетеля”, то новелла “Ползунков” посвящена обоснованию справедливости характеристики, данной рассказчиком главному герою, “всесветному шуту” и “человеку-тряпке”: “.../ по моему мнению, это был честнейший и благороднейший человек на свете /.../” /II, 6/. Наконец, сближающим эти новеллы обстоятельством служит и тот факт, что типы “пьяненьких” и “шутков”, впервые разработанные в этих произведениях, в последующем творчестве Достоевского нередко выступают в объединенном виде; они как бы служат эскизами для создания более разработанных и сложных характеров (Нельс 1972: 126, 129), таких, как Мармеладов (“Преступление наказание”), генерал Иволгин (“Идиот”), штабс-капитан Снегирев и, отчасти, Федор Павлович Карамазов (“Братья Карамазовы”).

Но, вместе с тем, если “Честный вор” действительно представляет собой скорее эскиз, зарисовку в духе “физиологий” “натуральной школы” — пусть и с изрядной долей пародийных элементов, — то новелла “Ползунков” является самодовлеющим художественным целым, отличающимся сложной композиционно-сюжетной структурой и подробной, весьма индивидуализированной психологической характеристикой главного героя. Как указывал Мелетинский, несмотря на общую тенденцию “классической” новеллы к преобладанию действия над рефлексией, “на

⁷⁴ Эти произведения писались Достоевским почти одновременно: “Ползунков” писался в последние месяцы 1847 года (см.: Нечаева 1979: 327) и был закончен в декабре этого года, а “Честный вор”, равно как и другие произведения предполагаемого цикла “Из записок неизвестного”, как отмечает комментатор, “был задуман скорее всего во второй половине 1847 — в начале 1848 г.” (Перлина 1972: 482) и завершен в феврале-марте 1848 г.

⁷⁵ Этому названию соответствует общее заглавие предполагаемого цикла (“Рассказы бывшего человека”), в который, наряду с “Отставным”, входил “Честный вор” в редакции 1848 г.

более позднем этапе были созданы и замечательные психологические новеллы, в которых самым важным было «внутреннее» действие, пусть даже в виде «подтекста» (Мелетинский 1990: 4). Динамика событий, о которых повествуется в рассказе главного героя (ср.: “The readers attention remains focused on the plot, which is anecdotal and, I should say, contrived” — Terras 1969: 46), неожиданный финал этого рассказа и в высшей степени “новеллистическая” пуантировка всей новеллы в целом конечной фразой героя: “Да как-то не выговорилось, господа!”, — а также построенность на сказе (Frank 1976: 323–325), входящем в текст благодаря искусной речевой характеристике (включая и самохарактеристику) других героев, содержащейся в рассказе главного героя, — все это делает произведение новеллой *par excellence*.

В плане композиции новелла “Ползунков” отчетливо делится на две неравные части: краткое “слово” рассказчика о герое и гораздо более пространное “слово” героя о самом себе. *Предисловный рассказ* (Лихачев 1981), содержащийся в первой части, представляет собой психологический портрет *добровольного шута* и, предваряя рассказ самого Ползункова, имеет своей целью “завербовать” читателей в число сторонников героя, привлечь к нему симпатию, обеспечивая адекватное (с точки зрения рассказчика) прочтение второй части (см.: Somerwil-Ayrton 1988: 145). Для достижения этой цели рассказчик нарушает правила соблюдения единого уровня “авторской компетенции”: если начальная фраза новеллы (“Я начал всматриваться в этого человека”), а также некоторые другие факты, сообщаемые в *предисловном рассказе*, свидетельствуют о том, что рассказчик впервые увидел героя, находясь в гостях у своего знакомого, и, следовательно, логично предположить, что рассказчик узнает героя “одновременно” с читателем, — то многие другие детали первой части противоречат такому впечатлению о “неинформированности” рассказчика. Так, уже в самом начале сообщается: “Он как будто боялся насмешки, тогда как почти добывал тем хлеб, что был всесветным шутком и с покорностью подставлял свою голову под все щелчки, в нравственном смысле и даже в физическом, смотря по тому, в какой находился компании” /II, 5/. Далее рассказчик снова обнаруживает свою “немотивированную осведомленность”, — описывая способ занимать деньги, которым пользовался Ползунков, и, наконец, сообщая о “порывах великодушия”, иногда овладевавших Ползункова: “Еще черта: чудак был самолюбив и порывами, если только не представляло опасности, даже великодушен. Нужно было видеть и слышать, как он умел отделать, иногда не щадя себя, следовательно с риском, почти с геройством, кого-нибудь из своих покровителей, уже донельзя его разбесившего. Но это было минутами...” /II, 6/.

Содержащееся в *предисловном рассказе* указание на то, что Ползунков шесть лет “зарабатывал себе на жизнь” шутством (“Целых шесть лет пробивался он таким образом на божием свете и до сих пор не составил себе фигуры в интересную минуту займа” /II, 6/), соотносится с сообще-

нием Ползункова о том, что его рассказ повествует о событиях, происшедших “ровно шесть лет тому”. Из дальнейшего же рассказа Ползункова становится ясно, что именно эти события шестилетней давности привели его к теперешнему положению *всесветного шута, комического мученика*, т.е. описанное Ползунковым происшествие и содержание *предисловного рассказа* соотносятся между собой как причина и следствие.

Таким образом, новелла демонстрирует такую сюжетную трансформацию фабулярного материала, которая позволяет, с одной стороны, повысить информативность психологического портрета героя, данного в “предисловной части” (помещение психологического портрета в конце новеллы — согласно логико-временной последовательности — сделало бы его в определенной степени избыточным), а с другой — обеспечить “маркированное” место конца новеллы развязке рассказа Ползункова, сообщению о записке, сопровождавшей возвращенный герою подарок и заключавшей в себе всего два слова: “первое апреля”. Первоапрельский розыгрыш, задуманный героем “ради шуточки”, привел к тому, что его самого “оставили в дураках”, причем, вполне “всерьез”, как бы предопределив, навязав ему на всю последующую жизнь роль *всесветного шута*.

Ползунков сам, видимо, осознает свою жизнь как в некотором роде “реализацию тропа”, поскольку именно сообщением об этой записке заканчивает свой рассказ, адресуясь к аудитории с вопросом о впечатлении: “Вот господа, что, как вы думаете-с?!” /II, 15/. В ответ на нетерпеливое требование продолжения (“Ну, что же, что дальше???”) Ползунков возражает: “Чего дальше!”. И последующее сообщение (“Встретил я раз Федосея Николаича, хотел было ему в глаза подлеца сказать ... — Ну! — Да как-то не выговорилось, господа!” /II, 15/), являясь “незапланированным” послесловием, выполняет роль *пуанта* по отношению ко всей новелле в целом, заставляя вспомнить приведенное в начале определение рассказчика: “одним словом, это был, что называется, человек-тряпка вполне” /II, 6/.

Финальная ситуация хиастически соотносится с двумя “попытками” Ползункова выступить в роли “подлеца”: первый раз — когда Ползунков получил взятку (сам Ползунков, сообщая об этом случае, по отношению к себе употребляет слово “поподличал”: “/.../ думал-думал — да хватъ донос! Ну, поподличал, друга выдать хотел, сознаюсь /.../” /II, 10–11/), которую затем вернул, а второй — когда лишь разыгрывал “подлеца”, написав первого апреля рапорт об отставке (“/.../ дескать, вот же вам, родные мои благодетели, и ни вас, ни дочки вашей знать не хочу; денежки-то вчера положил в карман, обеспечен, так вот, дескать, вам рапорт об отставке. Не хочу служить под таким начальством, как Федосей Николаич! в другую службу хочу, а там, смотри, и донос подам. Этаким подлецом представился, напугать их выдумал!” /II, 13/). Как в первом, так и во втором случае Ползунков выслушал все упреки и обвинения со

стороны “обиженных” им начальника и его супруги. Сам же Ползунков, “дважды несостоявшийся подлец”, столкнувшись с вполне реализованной и совсем не “ради шуточки” задуманной подлостью, оказывается не в состоянии “в глаза подлеца сказать”.

Рассказ Ползункова построен таким образом, что сначала сообщается о таинственной встрече героев, при которой “произошло одно странное обстоятельство”, а затем повествование перебивается вставленной “предысторией”, объясняющей слушателям, какие отношения связывали главного героя с начальником и его дочерью, какими причинами было вызвано решение героя обменять “сверток бумаг” на “ассигнации”. Начиная свой рассказ *ex abrupto*, Ползунков стремится придать ему как можно больше занимательности, желая тем самым сразу привлечь внимание слушателей, всячески мешающих ему насмешливыми замечаниями и вопросами.

Новелла представляет собой не столько “рассказ в рассказе”, сколько “сцену в рассказе”: история, рассказанная Ползунковым, дана не в виде отдельного, замкнутого текста, как это сделано в “Честном воре”, а в виде диалога, хотя и с превалирующей “партией” главного героя. Говоря о “древней” проблеме соположения разнородных текстов, Ю. М. Лотман пишет:

“«Текст в тексте» — это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный и т.д. смысл” (Лотман 1981: 13).

Сценичность “текста в тексте” в данном случае подчеркивается тем фактом, что герой рассказывает свою историю, взобравшись на стул, заменивший ему подмости: “Вдруг я увидел, что чужак мой вскакивает на стул и кричит что есть мочи, желая, чтоб ему одному дали исключительно слово” /II, 6/. При этом главный герой, тщетно пытающийся вести “монологическую партию”, оказывается втянутым в диалог со своими зрителями и слушателями, становящимися тем самым его “партнерами по сцене” с точки зрения наблюдателя — рассказчика новеллы (Somerwil-Ayrton 1988: 141).

Начиная свой рассказ, Ползунков всячески подчеркивает его литературную, “текстовую” природу, оговаривая его жанровую принадлежность, вводя предисловие, намечая композиционное членение своего “текста” и тщательно отделяя его от “контекста”:

“я знаю одну историю — чудо! /.../ Слушайте же /.../ Начинаю; но, господа, это история особенная /.../ Это история комическая /.../ И даже немного трагическая! /.../ Словом, та история, которая вам всем доставляет счастье слушать меня теперь, господа, — та история, вследствие которой я попал в такую интересную для меня компанию. /.../ Та история, мои сударики, после которой я бы желал видеть многих из вас на моем месте. И наконец, та история, вследствие которой я не женился! /.../ Итак, первая глава, господа: то было ровно шесть лет тому, весной, тридцать первого марта /.../ Был вечер, над уездным городом сгушались сумерки, хотела выплыть луна...” /II, 7/.

Реплики слушателей, постоянно перебивающие рассказ Ползункова⁷⁶, направлены против его усилий придать своему рассказу характер литературного текста. Содержащиеся в этих репликах призывы сократить “предисловие” к истории (“к делу!” и “уж доканчивайте поскорее аполог” /II, 7/), рекомендации по поводу стиля изложения (“Без каламбуров!” /там же/, “Рассказывайте проще, пожалуйста, не слишком старайтесь!” /II, 8/) и бесцеремонные забегающие вперед вопросы и замечания (“Позвольте поинтересоваться, как звали прешедшую *madame* Ползункову!” /II, 7/; “Бьюсь об заклад, что тут пахло взятками”, “Что бы такое произошло между вами? /II, 8/, “Так, стало быть, он их выкупил?”, “Много дал?”, “Ну что ж он, простил?” /II, 9/, “Уж не госпожа ли Ползункова?” /II, 10/, “А! так вот она, взятка-то!” /II, 11/ и т.п.) свидетельствуют об иронически-презрительном отношении слушателей как к рассказу Ползункова, так и к его “автору”, т.е. к самому Ползункову. Для слушателей “текстом” является не только рассказ главного героя, но и сама фигура Ползункова, чему способствует его подвижная мимика и жестикуляция, необычный “вид порядочно одетого господина, вскочившего на стул и кричавшего всем голосом” /II, 6/, а также его репутация *всесветного шута*, который “вечно занимал деньги”, то есть просил в этой форме милостыню, когда, “погримасничав и достаточно насмешив на свой счет, чувствовал, что имеет некоторым образом право занять” /II, 5/⁷⁷.

Таким образом, перебивающие рассказ героя реплики подтверждают и иллюстрируют приведенное в начале новеллы замечание: “Он с удовольствием позволял засмеяться над собой всем во все горло неприличнейшим образом, в глаза, но в то же время — и я даю клятву в том — его сердце ныло и обливалось кровью от мысли, что его слушатели так

⁷⁶ Ср. с ситуацией в “Идиоте”: со сценой чтения Ипполитом Терентьевым своего “необходимого объяснения”, вызывающего аналогичные реплики слушателей, иронично настроенных как по отношению к предлагаемой их вниманию “исповеди” Ипполита, так и к самому Ипполиту.

⁷⁷ Ср.: “Словом, та история /.../, которая чего-нибудь стоит, — промолвил сиплым голосом один белокурый молодой господин с усами, запустив руку в карман своего сюртука и как будто нечаянно вытащив оттуда кошелек вместо платка” /II, 7/.

неблагодарно-жестокосерды, что способны смеяться не факту, а над ним, над всем существом его, над сердцем, головой, над наружностью, над всею его плотью и кровью” /П, 5/.

Подтверждают это и высказывания Ползунова, “перебивающего” самого себя:

“А только, поверите ли, господа, я никогда не брал взяток, — сказал Ползунов, недоверчиво оглядывая все собрание. Гомерический, неумолкаемый смех всем залом своим накрыл слова Ползунова. — Право, так, господа... Но тут он остановился, продолжая оглядывать всех с каким-то странным выражением лица” /П, 8/; “Вы смеетесь да шепчетесь, я ведь вижу! После, как расскажу вам всю мою подноготную, меня же начнете на смех подымать, меня же начнете гонять, а я-то вам говорю, говорю, говорю! Ну, кто мне велел! Ну, кто меня гонит! Кто у меня за плечами стоит да шепчет: говори, говори да рассказывай! А ведь говорю же, рассказываю, вам в душу лезу, словно вы мне, примером, все братья родные, друзья закадышные ... э-эх! ...” /П, 12/.

Позиция рассказчика-наблюдателя, тщательно “протоколирующего” не только реплики, но и смех и даже восклицания типа “Ух!!!” и “Ах!!!”, по отношению к аудитории Ползунова отражена в том, как он описывает голос и внешность перебивающих Ползунова слушателей (“примолвил сиплым голосом”, “пищал один юноша”, “закричал юноша в завитках” /П, 7/), а также в высказанном им предположении: “Может быть, — кто знает, — может быть, в эту минуту ему впало на ум, что он почестнее многих из всей этой честной компании...” /П, 8/.

Предлагая слушателям свой рассказ, Ползунов всеми средствами стремится “насмешить на свой счет” своих “благодетелей”. Этой цели, в первую очередь, посвящены каламбуры, разнообразные случаи игры слов, которыми перегружен рассказ Ползунова: “хотела выплыть луна /.../ и я выплыл из своей квартирнки” /П, 7/; “а завешание-то совершить все в долгий ящик откладывал; оно и вышло вот так, что ни в каком ящике его не отыскали потом ...”; “на большую ногу жил, затем что были руки длинны!” /П, 10/ и т.п. Эта особенность “слова” Ползунова вызывает протест слушателей (“Без каламбуров!”); сам Ползунов просит прощения за неудачный каламбур: “Ну ничего, нечего делать, господа, простите, обмолвился, — каламбурчик-то плох” /П, 10/. Таким образом, прием “украшения” речи становится предметом обсуждения. Причем, как мы уже отмечали по поводу новеллы “Чужая жена и муж под кроватью” (см. раздел 5.2. нашей работы), слово главного героя новеллы Достоевского имеет тенденцию к “экспансии” в речь других героев и в речь самого рассказчика.

Подобная ситуация характерна и для новеллы “Ползунов”: каламбур Ползунова, вызвавший протест аудитории (“та история, вследствие которой я попал в такую *интересную* <курсив Достоевского — И.А.> для меня компанию” /П, 7/), перекликается с каламбуром рассказчика: “Целых

шесть лет пробивался он таким образом на божьем свете и до сих пор не составил себе фигуру в интересную минуту займа!” /II, 6/. Описывая одежду Ползункова, рассказчик, в целом отличаясь серьезным тоном, отмечает, что герой был одет “с поползновением на солидность и собственное достоинство” /там же/ (в этом каламбуре, помимо прочего, обыгрывается и фамилия героя); “каламбурят” и слушатели Ползункова: “та история, которая чего-нибудь стоит” (слово “стоит” обыгрывается жестом — выниманием кошелька), “как звали прошедшую madame Ползункову” /II, 7/.

Постоянное самообличение, самоумаление и самоосмеяние Ползункова как бы иллюстрирует идею Бахтина об “исповедальном самоопределении с лазейкой” (Бахтин 1972: 401), правда, высказанную исследователем по поводу *подпольного человека*. Ползунков тоже предвосхищает “овнешняющее чужое слово”, подробно и с частыми амплификациями иронически описывая свои поступки, жесты, мимику, эмоциональное состояние:

“Право, я не знаю, как это со мной всегда делается, господа, — но вот, ни жив ни мертв, губами шевелю, ноги трясутся; ну, виноват, виноват, совсем виноват /.../”; “Ну, то есть растаял, господа, как мокрый сахар-медович, растаял.” /II, 9/; “Мне спину морозом прохватывает; дрожу! думаю, с какими глазами предстану я /.../”; “Я кидаться пошел во все стороны: туды да сюды! уж и романсы таскаю, и конфет привожу, и каламбуры высиживаю, охи да вздохи, болит, говорю, мое сердце, от амура болит, да в слезы, да тайное объяснение! ведь глуп человек! ведь не проверил у дьячка, что мне тридцать лет ... куды! хитрить выдумал! нет же! не пошло мое дело, смешки да насмешки кругом ...” /II, 10/; “За чай усадили, а чего, у меня у самого словно самовар в груди засел, кипит во мне, а ноги леденеют: умалилися, струсил!” /II, 11/; “Всей головой, отцы мои, в грязь полез! То есть вот какой норов: они у тебя вот что возьмут, а ты им вот и это отдашь: дескать, нате и это возьмите! Они тебя по ланите, а ты им на радостях всю спину подставишь. Они тебя потом калачом, как собаку, манить начнут, а ты тут всем сердцем и всей душой облапишь их глупыми лапами — и ну лобызаться!” /II, 12/; “Вот ведь что вздумал, господи! и умнее-то ничего придумать не мог!” /II, 13/ и т.п.

Рассказывая историю о том, как его “оставили в дураках” (Ползунков неоднократно употребляет слово “дурак” по отношению к самому себе: “стоишь дурак дураком” /II, 10/; “я как дурак, и погиб тут на месте” /II, 11/; “А я как дурак: «первое апреля, с праздником вас, Федосей Николаич!»” /II, 13/), Ползунков выставляет собственную фигуру в невыгодном свете, применяя разнообразные речевые средства “самоумаления”.

Так, говоря о своих действиях Ползунков как правило использует стилистически сниженные глаголы: “романсы таскаю”, “каламбуры высиживаю”, “улизнул”, “улепетнуть”, “соврал”, “что-то об амуре понес”, “да как заляжусь своими горячими”, “облапишь их глупыми лапами”, “напугал

вздору, наврал”, “чебурахнулся”, “я и сам зарюмил”, “меня тут и краска прошибла”, “бряк перед ним на колени” и т.п.

Той же цели служат диминутивы, которыми изобилует речь Ползунова, главным образом, в тех местах, где он говорит о себе: “втихомолочку”, “квартиренка”, “сердчишко”, “денежки”, “голосенко”, “дельце”, “городишко”, “обиходцем да стороночкой”, “бледненька”, “глазки”, “белобрысенькая”, “пуншик”, “сударики”, “шуточка”, “сердечко”, “тестюшка”, “ранехонько”.

“Самоумаление” Ползунова демонстрируют и постоянные “слово-ер-сы” в речи героя. Чаще всего они употребляются Ползуновым в диалогах с аудиторией, причем, в таком контексте, который свидетельствует о двойной функции этих “слово-ер-сов”⁷⁸. Подчеркивая собственное ничтожество, Ползунов одновременно усугубляет ироническое звучание своих почтительных и угодливых ответов, благодаря разительному контрасту между бесцеремонностью и грубостью реплик, перебивающих рассказ Ползунова, и униженной формой его ответов, в которых он в завуалированном виде позволяет себе “отделать своих покровителей”.

Итак, не только сюжет рассказа Ползунова, не только содержащиеся в этом рассказе “самообличения” главного героя, выставляющего себя в смешном свете, но и сам стиль изложения Ползуновым своей “комической и даже немного трагической” истории, его речевая манера со всеми ее особенностями, — все это в высшей степени оправдывает и иллюстрирует “психологический портрет” героя, приведенной в первой части новеллы.

Предисловный рассказ, составляющий первую часть новеллы, с одной стороны, выступает в роли “кода”, необходимого для “дешифровки” второй части, создает определенную инерцию, благодаря которой обеспечивается адекватное прочтение второй части (вплоть до таких деталей, как “слово-ер-сы” героя или приведенные без комментариев возгласы из аудитории), а с другой — переносит центр тяжести с традиционно новеллистической “событийности” рассказа Ползунова на психологию “автора” и одновременно героя этого рассказа. Для традиционной новеллы “новым” является то, что происходит с уже “заданным” героем, или же то, кем оказывается герой в результате разоблачения, обнаружения его истинного лица, тогда как для новеллы “Ползунов” “новым” является не только и не столько развязка первоапрельской шутки героя, сколько сам характер героя. Иными словами, в этой новелле происходит “рематизация темы”:

⁷⁸ Совершенно иную роль играют те же “слово-ер-сы”, неожиданно появившиеся в речи начальника Ползунова, когда тот сообщает герою о причинах его отставки и отказывает ему от дома. Тщательно воспроизведенные Ползуновым, эти “слово-ер-сы” свидетельствуют о намерении Федосея Николаевича подчеркнуть дистанцию между ним и Ползуновым, с которым до того он говорил “по родственному” и даже “на ты”.

если традиционную новеллу отличает такое построение, при котором начало текста содержит информацию о заданной ситуации (тема), а конец — информацию об изменившейся ситуации (рема), и коммуникативной целью “высказывания” является сообщение об этих изменениях, то в новелле Достоевского рема (происшествие, случившееся с героем) актуализирует тему (“психологический портрет” героя, созданный рассказчиком в начале новеллы).

Именно благодаря такой “переакцентировке” сюжетных элементов, роль пуанта в этой новелле выполняет действие, которое не было совершено, — слово, так и не сказанное героем.

Таким образом, новелла “Ползунков”, формально представляющая собой “правильный” новеллистический текст, снабженный “предисловным рассказом”, выполняющим роль “рамки”, и в своей основной части (т.е. в рассказе Ползункова) содержащий повествование о динамично развивающихся событиях с весьма неожиданным финалом, — по сути является образцом “психологической новеллы”, основной пафос которой заключается в создании далеко не новеллистического, а скорее романного образа страдающего шута, комического мученика.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одной из наших задач в этой работе было выявление и демонстрация системы новеллистических признаков, содержащейся в выбранных для анализа текстах. Другой — описание, анализ и интерпретация этих текстов с точки зрения их сюжетно-композиционных и стилистических (преимущественно на синтаксическом, лексическом и морфологическом уровнях) особенностей, а также с точки зрения интертекстуальных связей, разнообразных по характеру и количеству претекстов, по функции и т.д. Иными словами, ставя перед собой вопрос о том, “как сделана” новелла Достоевского, мы по мере сил пытались на него ответить максимально полно, фиксируя те элементы и связи текста, которые, возможно, ускользают от читателя, не страдающего склонностью к так называемому *close reading*. При этом мы, естественно, устремляли свое внимание на то, что присутствует в тексте, — тогда как для поэтики жанра вообще (как и для поэтики направления, школы, творчества отдельных писателей), и конкретного текста в частности, немаловажное значение имеет и то, что отсутствует (или имеется в сильно редуцированном виде), при этом значимо отсутствует, т.е. то, что могло бы явиться объектом семиотики дефекта, лакуны.

В этом отношении выбранные нами новеллы объединяет почти полное отсутствие таких традиционных элементов композиции, как пейзаж, интерьер, портрет. Разумеется, жанр новеллы как бы и не предполагает включение этих элементов в более или менее развернутом виде, но достаточно вспомнить такие наиболее актуальные для Достоевского тексты этого жанра, как новеллы Пушкина и Гоголя, чтобы ощутить разительное отличие новелл Достоевского в этом отношении. Обычная ссылка на характерный для Достоевского в целом отказ от описания (во всяком случае, детального и красочного) природы не совсем справедлива, учитывая наличие таких описаний хотя бы в таких произведениях 1840-х гг., как “Маленький герой”, “Хозяйка”, “Белые ночи”, отчасти и “Бедные люди” (воспоминания Вареньки). В новеллах же Достоевского едва ли не единственными “пейзажными зарисовками” являются весьма характерные примеры: “сгущались сумерки, хотела выплыть луна” /2, 7/; “Начинал падать туман” /2, 50/; “День был пасмурный, начиналась изморось” /2, 100/. Что же касается интерьера, то за исключением упоминаний об углах, ширмах, сундуках, темных подъездах и лестниц, мы не найдем описания квартир или комнат, где происходит действие большинства новелл. Портреты персонажей рисуются лишь в “Елке и свадьбе” (но и здесь — преимущественно в виде перечисления нескольких определений, причем, в характерной форме диминутива: “худенький, маленький, весноватенький, рыженький” /2, 96/; “немножко толстенок /.../ сытенький, румяненъ-

кий, плотненький, с брюшком, с жирными ляжками” /2, 99/. Внешность остальных героев не описывается, если не считать упоминаний о маленьком росте, о наличии усов и лысин. При этом Достоевский подчеркнуто часто и подробно отмечает детали одежды персонажей, что служит дополнительной (или же единственной!) информацией об их социальном статусе и/или характере. Дефицит непосредственного описания внешности героев компенсируется, как правило, подробным психологическим портретом, создаваемым рассказчиком (а в случае Ползункова — и “психологическим автопортретом”) и вырисовывающимся благодаря речевой характеристике героев.

С одной стороны, столь явная “минимализация” или редукция (вплоть до полного отсутствия) таких композиционных элементов, как пейзаж, интерьер и портрет, обычно квалифицируемых в качестве *статических мотивов*, не характерных для классического новеллистического сюжета, строящегося преимущественно из *динамических мотивов*, может служить еще одним доводом в пользу правомерности отнесения выбранных нами текстов к жанру новеллы. С другой, — этот композиционный прием (или, скорее, *минус-прием*) увеличивает “удельный вес” слова героя (рассказчика, “биографа”, главных героев и второстепенных персонажей), поскольку читатель получает информацию о совершающихся событиях, расстановке персонажей, их характерах и т.д., главным образом, благодаря разнообразным видам включения в повествование диалогов и монологов героев. В первой новелле автор почти полностью самоустраняется, предоставляя слово героям и сопровождая каждое письмо лишь указанием адресанта и адресата (за исключением двух последних писем, снабженных авторскими ремарками). В остальных новеллах (за исключением — как и в случае описания внешности героев — “Елки и свадьбы”), превалируют либо диалоги (“Чужая жена и муж под кроватью”; в первой редакции доля авторского слова, вернее — слова повествователя, была чуть больше благодаря предисловию к “Ревнивому мужу”), либо монологи героев (“Ползунков”, “Честный вор”), перемежающиеся вопросами и репликами аудитории или включающими в себя пересказ диалогов с другими героями. В “Господине Прохарчине” повествование “биографа” настолько переполнено прямой и косвенной речью героев или стилизацией под речь того персонажа, о котором рассказывается, что реальная доля диалогов новеллы как бы расширяется экспансией *полилогизма* в повествовании рассказчика.

Анализ выбранных нами текстов позволил выявить такие особенности сюжета, композиции и стиля новеллы Достоевского, как хиастический принцип построения, изоморфизм приема контраста, редупликация (или даже мультипликация) персонажей и ситуаций, полифункциональность отдельных мотивов, конденсация интертекстуальных связей, «конспиративный дискурс», нечеткая модальность повествования и др. Необыкновенно пристальное внимание повествователя и героев к своему слогу, их

тенденция к стилистической (наряду с психологической) рефлексии и авторефлексии, а также повышенная концентрация разнообразных форм чужого слова (цитаты, реминисценции, аллюзии), являющаяся результатом ориентации на «двойное семиотическое кодирование» (Лотман 1975а: 52), — все это в совокупности составляет систему специфических признаков новеллы Достоевского.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. (1994) Категории поэтики в смене литературных эпох. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва: Наследие, 3–38.
- Аверинцев, С. С. (1996) *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. Москва: Школа “Языки русской культуры”.
- Аврамец, И. А. (1983) “Портрет” Н. В. Гоголя и “Хозяйка” Ф. М. Достоевского: к проблеме типологического родства. *Уч. зап. Тарт. ун-та* 620. Тарту, 42–49.
- Аврамец, И. А. (1987) Комическая новелла Достоевского. *Уч. зап. Тарт. ун-та* 748. Тарту, 80–92.
- Аврамец, И. А. (1988) Эпистолярная новелла Достоевского. *Уч. зап. Тарт. ун-та* 822. Тарту, 22–33.
- Аврамец, И. А. (1990) Психологическая новелла Достоевского. *Уч. зап. Тарт. ун-та* 883. Тарту, 77–86.
- Аврамец, И. А. (1990а) Оксюморонный принцип сюжетного построения новеллы Достоевского «Прохарчин». *Уч. зап. Тарт. ун-та* 897 (*Studia Russica Helsinkiensis et Tartuensia* 2). Тарту, 53–71.
- Аврамец, И. (1995) Разрешение парадокса: новелла Достоевского «Честный вор». «Свое» и «чужое» в литературе и культуре (*Studia Russica Helsinkiensis et Tartuensia* 4). Тарту, 184–190.
- Аврамец, И. (1997) Новелла Ф. М. Достоевского «Елка и свадьба». *Philologia. Словесность и эволюция культуры (Рижский филологический сборник 2)*. Рига: Изд-во Латв. ун-та, 43–49.
- Аврамец, И. (2000) Литературный контекст новеллы Достоевского 1840-х годов. *Переломные периоды в русской литературе и культуре. Studia russica Helsinkiensis et Tartuensia VII. Slavica Helsinkiensis* 20. Helsinki, 31–146
- Аврамец, И. (2000) Жанровая дефиниция произведений Достоевского. *Sign Systems Studies* 28. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 199–216.
- Альтман, М. С. (1975) *Достоевский. По вехам имен*. Саратов: Изд. Саратовского ун-та.
- Альтман, М. С. (1971) Литературные параллели. *Страницы истории русской литературы*. Москва.
- Ануфриев, Г. Ф. (1975) О жанровой природе творчества Достоевского 1840-х годов. *Проблемы литературных жанров*. Томск.
- Балашов, Н., Михайлов, А., Хлодовский, Р. (1974). Эпоха Возрождения и новелла. *Европейская новелла Возрождения*. Москва.
- Бахтин, М. М. (1972) *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Художественная литература.
- Бахтин, М. М. (1975) *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература.
- Бахтин, М. М. (1979) *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- Бегак, Б. (1930) Пародия и ее приемы. Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов. *Русская литературная пародия*. Москва-Ленинград, 51–65.

- Белецкий, А. И. (1922) Достоевский и натуральная школа в 1846 году. *Наука на Украине* 4. Киев.
- Белинский, В. Г. (1953–1959) *Полн. собр. соч. в 13 томах*. Москва.
- Белкнап, Р. (1996) О традиции эпистолярного романа в “Романе в девяти письмах” Достоевского. *Достоевский. Материалы и исследования* 13. С.-Петербург: Наука, 23–28.
- Бем, А. Л. (1918) К уяснению историко-литературных понятий. *Известия Отд. Русского языка и словесности РАН* 23-1.
- Бем, А. Л. (1928) К вопросу о влиянии Гоголя на Достоевского. *Slavia* 7-1.
- Бем, А. Л. (1933) Достоевский — гениальный читатель. *О Достоевском* 2. Прага: Петрополис.
- Бем, А. Л. (1936) У истоков творчества Достоевского: Грибоедов, Пушкин, Гоголь Толстой и Достоевский. *О Достоевском* 3. Прага: Петрополис.
- Берковский, Н. Я. (1971) Романтизм. *Краткая литературная энциклопедия в 9 томах* 6. Москва.
- Борген, Ю. (1982) Новелла. *Писатели Скандинавии о новелле*. Москва.
- Бочаров, С. Г. (1974) Переход от Гоголя к Достоевскому. *Смена литературных стилей*. Москва, 17–57.
- Бранка, В. (1983) *Боккаччо средневековый*. Москва: Радуга.
- Бройтман, С. Н. (2001) *Историческая поэтика*. Москва: Изд-во РГГУ.
- Варшавская, К. О. (1969) К проблеме изучения жанра новеллы. *Проблемы идейности и мастерства художественной литературы (Уч. зап. Томского гос. ун-та 77)*. Томск.
- Вацуро, В. Э. (1979) Последняя повесть Лермонтова. М. Ю. Лермонтов. *Исследования и материалы*. Ленинград.
- Веселовский, А. Н. (1940) *Историческая поэтика*. Ленинград.
- Виноградов, В. В. (1976) *Поэтика русской литературы (Избранные труды)*. Москва: Наука.
- Виноградов, В. В. (1980) *О языке художественной прозы (Избранные труды)*. Москва: Наука.
- Виноградов, И. А. (1937) О теории новеллы. И. А. Виноградов. *Борьба за стиль*. Ленинград.
- Газер, И. <Белобровцева И.> (1972) Ф. М. Достоевский о фантастическом реализме. *Материалы XXVII научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика*. Тарту.
- Гаспаров, Б. М. (1978) Устная речь как семиотический объект. *Семантика номинации и семиотика устной речи: Лингвистическая семантика и семиотика* 1. (Уч. зап. Тарт. ун-та 442). Тарту, 63–112.
- Гаспаров, Б. М. (1994) *Литературные лейтмотивы. Очерки по истории русской литературы XX века*. Москва: Наука.
- Гаспаров, М. Л. (1973) Колумбово яйцо и строение новеллы. *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*. Тарту, 130–132.
- Гаспаров, М. Л. (1987) Поэтика. *Литературный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 295–296.
- Гегель, Г. В. Ф. (1969) *Эстетика в 4 томах* 2. Москва.
- Гоголь, Н. В. (1959) *Собрание сочинений в 6 томах*. Москва: Гос. изд-во худ. лит-ры.

- Гофман, В. (1926) Фольклорный сказ Даля. *Русская проза: Сборник под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова (Вопросы поэтики 8)*. Ленинград: ГИИИ.
- Гоффеншефер, В. Ц. (1971) Судьба новеллы. В. Ц. Гоффеншефер. *Окно в большой мир*. Москва, 19–93.
- Гринцер, П. А. (1963) *Древнеиндийская проза (обрамленная повесть)*. Москва: Изд-во вост. лит-ры.
- Грифиов, Б. А. (1927) Теория романа. *История и теория искусства* 6. Москва: ГАХН.
- Гроссман, Л. П. (1914) Заметки. Гофман, Бальзак и Достоевский. *София* 5.
- Гроссман, Л. П. (1917) Проблема реализма у Достоевского. *Вестник Европы* 2.
- Гроссман, Л. П. (1919) *Библиотека Достоевского*. Одесса.
- Гроссман, Л. П. (1925) *Поэтика Достоевского*. Москва: ГАХН.
- Гроссман, Л. П. (1959) Достоевский — художник. *Творчество Достоевского*. Москва.
- Даль, В. И. (1980) *Толковый словарь живого великорусского языка в 4 томах* 4. Москва.
- Джоунс, Малкольм (1998) *Достоевский после Бахтина: Исследование фантастического реализма Достоевского*. С.-Петербург: Академический проект.
- Долинин, А. С. (1921) Блуждающие образы (О художественной манере Достоевского). *Вестник литературы* 2 (26).
- Достоевский, Ф. М. (1972–1990) *Полн. собр. соч. в 30 томах*. Ленинград: Наука.
- Дюришин, Диониз (1979) *Теория сравнительного изучения литературы*. Москва: Прогресс.
- Егерман, Э. (1964) Итальянская новелла эпохи Возрождения. *Итальянская новелла Возрождения*. Москва.
- Живов, В. М. (1974) Опыт формального членения новеллы. *Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам* I(5). Тарту, 201–209.
- Жилякова, Э. М. (1988) *Традиции сентиментального реализма в творчестве раннего Достоевского (1844–1849)*. Томск: Изд-во Томского ун-та.
- Жирмунский, В. М. (1977) Задачи поэтики. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград: Наука, 15–55.
- Жирмунский, В. М. (1978) *Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы*. Ленинград: Наука.
- Жук, А. А. (1979) *Сатира натуральной школы*. Саратов.
- Захаров, В. Н. (1974) Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского. *Художественный образ и историческое сознание*. Петрозаводск.
- Захаров, В. Н. (1975) *Фантастическое в эстетике и творчестве Ф. М. Достоевского*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Петрозаводск.
- Захаров, В. Н. (1983) Типология жанров Достоевского. *Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник*. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 17–27.
- Захаров, В. Н. (1985) *Система жанров Достоевского (типология и поэтика)*. Ленинград: Изд-во ЛГУ.
- Зеньковский, В. (1929) Гоголь и Достоевский. *О Достоевском* 1. Ред. А. Л. Бем. Прага: Петрополис.
- Злочевская, А. В. (1983) Образ антигероя в повестях и рассказах Достоевского. *Научные доклады высшей школы. Филологические науки* 2. Москва.

- Иванов, Г. (1971) О скрытой полемике с Гоголем в рассказе Достоевского "Господин Прохарчин". *Русская литература XIX–XX веков. (Уч. зап. ЛГУ, филол. фак-т 355-76)*. Ленинград: Изд-во ЛГУ.
- Иванчикова, Е. А. (1971) О синтаксисе художественных произведений у Достоевского. *Известия АН СССР, серия лит-ры и яз.* 31-5. Москва, 411–416.
- Иванчикова, Е. А. (1979) *Синтаксис художественной прозы Достоевского*. Москва: Наука.
- Истомин, К. К. (1924) Из жизни и творчества Достоевского в молодости. *Творческий путь Достоевского*. Ред. Н. Л. Бродский. Ленинград: Сеятель.
- Йованович, М. (1984) К вопросу о поэтике реминисценций и цитаций. *Meddelanden från institutionen för slaviska och baltiska språk* 24. Stockholm, 39–77.
- Калениченко, О. Н. (1997) *Малая проза Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и писателей рубежа веков (новелла, святочный рассказ, притча)*. Волгоград: Перемена.
- Кийко, Е. И. (1973) Комментарии. *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 томах* 5. Ленинград: Наука, 387–398.
- Клейман, Р. Я. (1983) Сквозные мотивы творчества Ф. М. Достоевского в контексте литературных связей. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Киев.
- Клейман, Р. Я. (1984) Полисемия ситуаций в творчестве Достоевского. *Из истории русской литературы и литературной критики*. Кишинев.
- Ковалев, Ю. В. (1985) Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке. *Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века*. Ленинград.
- Ковач, Арпад (1994) Персональное повествование: Пушкин. Гоголь. Достоевский. *Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen* 7. Herausgegeben von Wolf Schmid. Wien: Lang.
- Колосова, Н. А. (1991) *Художественный мир малой прозы Ф. М. Достоевского*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Киев.
- Комарович, В. Л. (1930) Петербургские фельетоны Достоевского. *Фельетоны сороковых годов: Журнальная и газетная проза И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева*. Москва-Ленинград: Academia.
- Коробова, М. М. (1996) Цитаты и крылатые выражения в художественных произведениях Ф. М. Достоевского: о проекте словаря. *Слово Достоевского. Сб. ст.* Ред. Ю. Н. Караулов. Москва: ИРЯ РАН, 52–64.
- Кржижановский, С. (1931) *Поэтика заглавий*. Москва: Никитинские субботники.
- Кристева, Юлия (1994) Разрушение поэтики. *Вестник Московского ун-та, Серия 9, Филология* 5. Москва, 44–62.
- Курилов, А. С., Пигарев, К. В. (1975) Теоретико-литературная мысль в России XVIII века. *Возникновение русской науки о литературе*. Москва: Наука, 42–72.
- Курилов, А. С. (1981) *Литературоведение в России XVIII века*. Москва: Наука.
- Лахман, Рената (1993) О «Слабом сердце» Достоевского: не кроется ли ключ к тексту в самом тексте? *Русская новелла. Проблемы теории и истории*. Ред. В. М. Маркович и В. Шмид. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 135–154.
- Левинтон, Г. А. (1991) Достоевский и «низкие» жанры фольклора. *Литературное обозрение* 11. Москва, 53.
- Лихачев, Д. С. (1981) *Литература — Реальность — Литература*. Ленинград.
- Лопатто, М. О. (1918) Опыт введения в теорию прозы: Повести Пушкина. *Пушкинист: Ист.-лит. сб.* 3. Ред. С. А. Венгеров. Петроград, 3–50.

- Ломоносов, М. В. (1952) *Полное собр. соч. в 11 томах* 7. Москва–Ленинград.
- Лотман, Ю. М. (1970) *Структура художественного текста*. Москва: Искусство.
- Лотман, Ю. М. (1975) *Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»*. Тарту.
- Лотман, Ю. М. (1975а) О Хлестакове. *Труды по русской и славянской филологии* 26. *Литературоведение. (Уч. зап. Тарт. ун-та 369)*. Тарту, 19–53.
- Лотман, Ю. М. (1978) Повесть о капитане Копейкине (реконструкция замысла и идейно-композиционная функция). *Труды по знаковым системам* 11. (Уч. зап. Тарт. ун-та 467). Тарту, 26–43.
- Лотман, Ю. М. (1981) Текст в тексте. *Труды по знаковым системам* 14. (Уч. зап. Тарт. ун-та 567). Тарту, 3–18.
- Лотман, Ю. М. (1987) Об итогах и проблемах семиотических исследований. *Труды по знаковым системам* 20. (Уч. зап. Тарт. ун-та 746). Тарту, 12–16.
- Лотман, Ю. М. (1994) Зимние заметки о летних школах. *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*. Москва: Гнозис, 295–298.
- Мелетинский, Е. М. (1975) Эпос. *Краткая литературная энциклопедия* 8. Москва: Советская энциклопедия.
- Мелетинский, Е. М. (1990) *Историческая поэтика новеллы*. Москва: Наука.
- Миц, З. Г. (1973) Функция реминисценций в поэтике А. Блока. *Труды по знаковым системам* 6 (Уч. зап. Тарт. ун-та 308). Тарту, 387–417.
- Михайлов, А. В. (1968) Новелла. *Краткая литературная энциклопедия* 5. Москва: Советская энциклопедия, стлб. 306–308.
- Моррис, Ч. У. (1983) Основания теории знаков. *Семиотика*. Ред. Ю. С. Степанов. Москва: Радуга, 37–89.
- Мущенко, Е. Г., Скобелев, В. П., Кройчик, Л. Е. (1978) *Поэтика сказа*. Воронеж.
- Мюллер-Фрейенфельс, Р. (1923). *Поэтика*. Харьков.
- Надеждин, Н. И. (1972) *Литературная критика. Эстетика*. Москва: Художественная литература.
- Нельс, С. М. (1972) Комический мученик (к вопросу о значении образа приживальщика и шута в творчестве Достоевского). *Русская литература* 1.
- Нечаева, В. С. (1979) *Ранний Достоевский. 1921–1849*. Москва: Наука.
- Никитин, А. В. (1976) *Идейно-художественные функции цитат в романах Достоевского*. Горький.
- Осипов, Н. Е. (1929) “Двойник”. Петербургская поэма Ф. М. Достоевского (Заметки психиатра). *О Достоевском* 1. Сб. ст. Ред. А. Л. Бем. Прага: Петрополис, 37–76.
- Охотина, Г. А. (1983) Достоевский-новеллист. *Жанр рассказа в русской и советской литературе*. Киров.
- Паустовский, К. Г. (1972) О новелле. *К. Г. Паустовский. Рассказы*. Москва, 364–394.
- Перлина, Н. М. (1972) Комментарии. *Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах* 2. Ленинград: Наука, 472–474.
- Петровский, М. А. (1922) Композиция новеллы у Мопассана. *Начала* 1. Москва, 106–127.
- Петровский, М. А. (1925) Морфология пушкинского «Выстрела». *Проблемы поэтики*. Москва–Ленинград: Земля и фабрика, 171–204.
- Петровский, М. А. (1925а) Повесть. *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов* 2. Москва–Ленинград, стлб. 596–602.

- Петровский, М. А. (1927) Морфология новеллы. *Ars poetica I. Труды ГАХН: Литературная секция: Сборники подсекции теоретической поэтики I*. Ред. М. А. Петровский. Москва.
- Петровский, М. А. (1928) Композиция «Вечного мужа». *Достоевский. Труды Государственной Академии художественных наук, литературная секция 3*. Москва: ГАХН, 115–161.
- Павлович, Н. В. (1979) Семантика оксюморона. *Лингвистика и поэтика*. Москва: Наука, 238–247.
- Панченко, А. М. (1980) Литература «переходного века». *История литературы в 4 томах I*. Ленинград: Наука, 291–407.
- Печерская, Т. И. (1989) *Поэтика повестей Ф. М. Достоевского 1840–1860-х гг.* Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск.
- Плаксин, В. Т. (1832) *Краткий курс словесности, приспособленный к прозаическим сочинениям*. Санкт-Петербург.
- Пушкин, А. С. (1974–1978) *Собрание сочинений в 10 томах*. Москва: Художественная литература.
- Радек, Л. С. (1980) Жанровая структура повестей Достоевского 60-х гг. *Жанр (Эволюция и специфика). Вопросы русского языка и литературы. Межвузовский сборник*. Кишинев.
- Реформатский, А. А. (1983) Опыт анализа новеллистической композиции. *Семиотика*. (Ред. Ю. С. Степанов). Москва: Радуга, 557–565.
- Родзевич, С. (1917) К истории русского романтизма (Э. Т. А. Гофман и 30–40-е гг. в нашей литературе). *Русский филологический вестник 77*. Москва.
- Родина, Т. М. (1984) *Достоевский. Повествование и драма*. Москва.
- Селезнев, Ю. И. (1977) Многоголосие стилиевой системы. *Типология стиливого развития XIX века. Теория литературных стилей*. Москва.
- Семенов, Н. (1979) Новелла и рассказ: Современное состояние вопроса. *Романтизм в русской и зарубежной литературе*. Калинин: КГУ.
- Семибратова, И. В. (1973) *Типология фантастики в русской прозе 30 – 40-х годов XIX века*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва.
- Силютина, О. Ф. (1968) *Раннее творчество Достоевского*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва.
- Скобелев, В. П. (1982) *Поэтика рассказа*. Воронеж: ВГУ.
- Смирнов, И. П. (1981) Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 4*. Wien.
- Смирнов, И. П. (1984) Логико-семантические особенности коротких нарративов. *Russische Erzählung: Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der Russischen Erzählung in 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Rainer Gröbel. (Studies in Slavic Literatures and Poetics 6)*. Amsterdam: Rodopi, 47–63.
- Смирнов, И. П. (1985) Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17*. Wien.
- Смирнов, И. П. (1993) О смысле краткости. *Русская новелла: Проблемы теории и истории*. Ред. В. М. Маркович и В. Шмид. С.-Петербург: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 5–13.
- Соркина, Д. Л. (1969) «Фантастический реализм» Достоевского. *Уч. зап. Томского ун-та 77*. Томск.

- Степанов, Н. Л. (1929) Повесть 30-х годов. *Старинная повесть. (Сборник повестей 1830-х гг.)*. Ленинград: Изд-во писателей в Ленинграде, 5–42.
- Степанов, Н. Л. (1962) *Проза Пушкина*. Москва.
- Тодоров, Цветан (1978) Грамматика повествовательного текста. *Лингвистика текста. (Новое в зарубежной лингвистике 8)*. Москва: Прогресс.
- Томашевский, Б. В. (1927) Французская мелодрама начала XIX века. *Поэтика. Временник отдела словесных искусств Государственного института истории искусств 2*. Ленинград: ГИИИ.
- Томашевский, Б. В. (1928) *Теория литературы. Поэтика*. 4 изд. Москва-Ленинград. Репринт: The Slavic Series. New York and London, 1967.
- Топоров, В. Н. (1970) «Без лица и названия» (к реминисценции символистского образа). *Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17–24 августа 1970 г.* Ред. Ю. М. Лотман. Тарту, 103–109.
- Топоров, В. Н. (1982) «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского. *Bibliotheca Slavica Hierosolymitana. Curantibus D. Segal & O. Ronen*. Jerusalem: The Magnes Press.
- Тороп, П. Х. (1981) Проблема интекста. *Труды по знаковым системам 14. (Уч. зап. Тарт. ун-та 567)*. Тарту, 33–44
- Тороп, Пезтер (1997) *Достоевский: история и идеология*. Тарту: Изд-во Тарт. ун-та.
- Троев, П. (1992) Цветовата символика у ранния Достоевски. *Болгарская русистика 1-1*. София, 26–34.
- Трубецкой, Н. С. (1995) Творчество Достоевского перед каторгой. *Н. С. Трубецкой. История. Культура. Язык*. Москва: Прогресс-Универс, 648–665.
- Туниманов, В. А. (1971) Некоторые особенности повествования в “Господине Прохарчине” Ф. М. Достоевского. *Поэтика и стилистика русской литературы. Сб. памяти акад. В. В. Виноградова*. Ленинград: Наука, 203–212.
- Тынянов, Ю. Н. (1926) Предисловие. *Русская проза: Сборник под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. (Вопросы поэтики 8)*. Ленинград: ГИИ.
- Тынянов, Ю. Н. (1977) *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.
- Уразаева, Т. Т. (1978) «Штосс» и тип новеллистического повествования в зрелой прозе Лермонтова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск.
- Утехин, Н. П. (1982) *Жанры эпической прозы*. Ленинград.
- Фрейденберг, О. М. (1936) *Поэтика сюжета и жанра (Период античной литературы)*. Ленинград.
- Фридлиндер, Г. М. (1972) Комментарии. *Ф. М. Достоевский Полн. собр. соч. в 30 томах 1*. Ленинград: Наука, 499–501.
- Цейтлин, А. Г. (1923) *Повести о бедном чиновнике Достоевского (к истории одного сюжета)*. Москва.
- Цейтлин, А. Г. (1930) Литературная пародия и классовая борьба. *Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов. Русская литературная пародия*. Москва-Ленинград, 5–38.
- Цейтлин, А. Г. (1965) *Становление реализма в русской литературе*. Москва.
- Цивьян, Т. В. (1971) Заметки к дешифровке «Поэмы без героя». *Труды по знаковым системам 5 (Уч. зап. Тарт. ун-та 284)*. Тарту, 255–280.
- Чебанюк, Т. А. (1979) *Фантастическая повесть в историко-литературном процессе 20-х – начале 40-х годов XIX века*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва.

- Чернова, Н. В. (1996) “Господин Прохарчин” (Символика огня). *Достоевский. Материалы и исследования* 13. С.-Петербург: Наука, 29–49.
- Шарапова, Г. А. (1969) *Формирование художественного метода Достоевского в 40-е годы (К вопросу о взаимодействии художественного и публицистического начал в творчестве Достоевского)*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва.
- Шарапова, Г. А. (1969а) Достоевский — художник и публицист. *Уч. зап. МОПИ им. Н. К. Крупской* 239-13. Москва, 58–93.
- Шеллинг, Ф. (1966) *Философия искусства*. Москва.
- Шкловский, В. Б. (1925) *О теории прозы*. Москва–Ленинград.
- Шкловский, В. Б. (1961) *Художественная проза: Размышления и разборы*. Москва.
- Шлегель, Ф. (1983) О поэтических произведениях Джованни Боккаччо. *Ф. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика. В 2 томах. 1.* Москва: Искусство, 418–422.
- Шмид, Вольф (1998) *Пушкин — Достоевский — Чехов — авангард*. Изд. 2. Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС.
- Штедтке, К. (1971) К вопросу о повествовательных структурах в период русского романтизма. *Проблемы теории и истории литературы*. Москва.
- Шубин, Э. А. (1974) *Современный русский рассказ (вопросы поэтики жанра)*. Ленинград.
- Шульман, Р. Е. (1939) Творчество раннего Ф. М. Достоевского (постановка проблемы). *Уч. зап. Волгоградского гос. пед. ин-та* 1. Волгоград.
- Эккерман, П. П. (1981) *Разговоры с Гете*. Москва.
- Эйхенбаум, Б. М. (1924) Проблема поэтики Пушкина. *Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу. (Вопросы поэтики 4)*. Ленинград: РИИ.
- Эйхенбаум, Б. М. (1927) О’Генри и теория новеллы. *Б. М. Эйхенбаум. Литература: Теория. Критика. Полемика*. (Репринт: *Russian Study Series* 66. Chicago, 1969, 166–209)
- Эйхенбаум, Б. М. (1969) Как сделана “Шинель” Гоголя. *Б. М. Эйхенбаум. О прозе*. Москва.
- Энг, Ян ван дер (1993) Искусство новеллы. Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения. *Русская новелла: Проблемы теории и истории*. Ред. В. М. Маркович и В. Шмид. С.-Петербург: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 195–209.
- Энгельгардт, Б. М. (1924) Идеологический роман Достоевского. *Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы* 2. Москва–Ленинград.
- Юнович, М. (1934) Новелла. *Литературная энциклопедия* 8. Москва: Советская энциклопедия, стлб. 114–129.
- Янковский, Ю. З. (1979) Модификации новеллистического жанра в зарубежной литературе первой половины XIX столетия. *Жанровые формы в литературе и литературной критике*. Киев.
- Яновский, С. Д. (1990) Воспоминания о Достоевском. *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников в 2 томах. 1.* Москва: Художественная литература, 238–251.
- Arban, Dominique (1981) Le Statut de la Folie dans les œuvres de jenesse de Dostoïevski. *Transactions of the Association of Russian-American scholars in the USA* 14. Ed. Alexander P. Obolensky. New York, 26–42.

- Bonheim, Helmut (1982) *The narrative modes. Technique of the short story*. Cambridge.
- Catteau, Jacques (1989) *Dostoyevsky and the process of literary creation*. Cambridge Un-ty Press.
- Corty, Maria (1978) *An Introduction to Literary Semiotics*. Bloomington, London: Indiana Un-ty Press.
- Cuddon, John-A. (1998) Novella. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Malden, Massach.: Blackwell Publishers Ltd., 600–601.
- Eng, Jan van der (1983) Semantic dynamics in narrative texts. *Russian Poetics. UCLA Slavic Studies* 4. Ed. by Thomas Eekman, Dean S. Worth. (In memory of prof. Roman Jakobson). LA: Slavica, 439–455.
- Fanger, Donald (1998) *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol*. Evanstone, IL: Northwestern Un-ty Press.
- Frank, Joseph (1976) *Dostoevsky. The Seeds of Revolt (1821-1849)*. Princeton Un-ty Press.
- Genette, Gérard (1988) Structure and Functions of the Title in Literature. *Critical Inquiry* 14. Chicago, 692–720.
- Hart, Pierre R. (1971) Schillerean themes in Dostoevskij's «Malen'kij geroj». *Slavic and East European Journal* 15-3, 305–315.
- Jackson, Robert L. (1981) The garden of Eden in Dostoevsky's «A Christmass Party and a Wedding» and Chekhov's «Because of Little Apples». *Revue de littérature comparée* 54, N. 3–4. Paris, 317–341.
- Jackson, Robert Luis (1981a) *The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes*. Princeton.
- Jones, John (1983). *Dostoevsky*. Oxford: Clarendon Press.
- Leibowitz, Judith (1974) *Narrative purpose in the novella*. Hague-Paris: Mouton.
- Lo Cicero, Donald (1970) *Novellentheorie. The Practicality of the Theoretical*. The Hague-Paris: Mouton.
- Malmede, H. H. (1966) *Wege zur Novelle: Theorie und Interpretation der Gattung Novelle in der deutschen Literatur-Wissenschaft*. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz: W. Kohlhammer Verlag.
- Morson, Gary Saul (1978) Verbal Pollution in the Brothers Karamazov. *Critical Essays on Dostoevsky*. Boston, 233–243.
- Mossman, Elliot D. (1966) Dostoevskij's Early Works: The More than Rational Distortion. *The Slavic and East European Journal* 10-3, 268–278.
- Nemec, Krešimir (1980) Problemi teorije novele. *Umjetnost riječi* 24-4. Zagreb, 243–259.
- Newhäuser, R. (1979) Das Frühwerk Dostoevskijs. *Literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte* 3-39. Heidelberg
- Pascal, P. (1969) *Dostoïevski*. Paris.
- Pike, Christopher R. (1983) Formalist and structuralist approaches to Dostoyevsky. *New Essays on Dostoyevsky*. Ed. by Malcolm V. Jones and Garth M. Terry. Cambridge Un-ty Press, 187–214.
- Polheim, K. K. (1964) Novellentheorie und Novellenforschung. Ein Forschungsbericht 1945–1964. *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38. Stuttgart.
- Somerwil-Ayrton, S. K. (1988) Poverty and Power in the early works of Dostoevskij. *Studies in Slavic Literature and Poetics* 14. Ed. J. J. van Baak. Amsterdam: Rodopi.

- Schmid, Wolf (1973) *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München.
- Terras, Victor (1969) *The young Dostoevsky (1846–1849). A critical study*. The Hague-Paris: Mouton.
- Terras, Victor (1983) The young Dostoevsky: an assessment in the light of recent scholarship. *New Essays on Dostoyevsky*. Ed. by Malcolm V. Jones and Garth M. Terry. Cambridge Un-ty Press, 21–40.
- Terras, Victor (1998) *Reading Dostoevski*. Madison: The Un-ty of Wisconsin Press.
- Todorov, Tzvetan (1977) *The poetics of prose*. Ithaca: Cornell Un-ty Press.
- Todorov, Tzvetan (1978) *Les genres du discours*. Paris: Édition du Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1981) *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique*. Suivi des Écrits du cercle de Bakhtine. Paris.
- O'Tool, L. Michael (1982) *Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story*. New Haven: Yale Un-ty Press and London.
- O'Tool, Michael (1994) *The Language of Displayed Art*. London: Leicester Un-ty Press.
- Trubetzkoy, N. S. (1964) *Dostoevskij als Künstler*. The Hague: Mouton.

DOSTOJEVSKI NOVELLI POEETIKA

Kokkuvõte

F. Dostojevski looming jääb perioodi, mida ajalooline poeetika käsitleb traditsioonilise žanrisüsteemi lagunemise ning autori individuaalse tähtsustumise ajana. Žanritunnused kanduvad implitsiitsesse poeetikasse ja rääkida saab nii žanrite segunemisest kui žanri modaalsusest. Vastuolu formuleeritud žanrimääratluste ja tegeliku žanripoeetika vahel on žanrist teinud kirjandussemiootikas ambivalentse mõiste.

Antud töö ongi pühendatud narratiivtehnika funktsionaalsemiootilisele analüüsile, kusjuures materjaliks on need Dostojevski teosed, mida tavaliselt nimetatakse lihtsalt jutustusteks (*rasskaz*), kuid mille sügavam analüüs lubab neis näha novellipoeetika varieerumist. Novellipoeetika kaudu omakorda on võimalik luua terviklikum käsitus Dostojevski lühiproosast, milles seega just novelližanri tunnused moodustavad implitsiitse, kuid igas teoses realiseeritud programmi.

Kirjandussemiootika kujunemisloos on novellile erilist tähelepanu pööratud vene vormikoolkonna ja sellega seotud teadlaste töödes, kus novelliga seostub järgmine tunnuste süsteem: süžeeelus, väike maht, puänteeritud lõpp (süžeelise rõhu paigutamine teose lõppu), “süžee ülesehitamine mingile vastuolule, kokkulangematusetele, eksitusele, kontrastile jne” (Eichenbaum 1927; Šklovski 1925), struktuuri suletus, orienteeritus pajatuslikule väljendusvormile.

Sissejuhatuses täpsustatakse töö põhimõtteid, võtmemõisteid, metodoloogiat ja põhjendatakse materjali valikut. Analüüsiks on valitud järgmised Dostojevski tekstid: “Romaan üheksas kirjas”, “Härä Prohhartšin”, “Polzunov”, “Võõras naine ja mees voodi all”, “Aus varas” ja “Jõulupuu ja pulm”.

Esimene peatükk on historiograafiline ja sisaldab lühikest ülevaadet uurimustest, milledes vaadeldakse novelli kui maailmakirjanduse žanri põhitunnuste eristamise probleeme, samuti vene novelli žanrispetsiifikat ja Dostojevski lühiproosa žanrimääratluste probleeme. Dostojevski novelli žanriline omapära, mida on vaid põgusalt puudutatud erinevates uurimustes, vajab omaette süstemaatilist käsitlemist.

Teises peatükis (“Dostojevski novelli kirjanduslik kontekst”) uuritakse faktoreid, mis mõjutasid Dostojevski novelli poeetikat 1840ndatel a-tel. Peatükis vaadeldakse ka kirjanduskriitilisi ja -teoreetilisi 18. saj lõpu – 19. saj alguse töid (kus on juttu proosa lühivormide žanrispetsiifikast) näitamaks, et tol ajal novelli kui žanri kas ignoreeriti või kasutati nimetusi *povesij* või *rasskaz*, mis tähistavad vastavalt pikemat ja lühemat jutustust. Seega võib öelda, et novell eksisteeris *de facto*, kuid puudus *de jure*.

Kolmas peatükk (“Autori žanridefinitsiooni probleemid”) räägib eelkõige autori žanrimääratlustest, mis on eksplitseeritud kas tekstis endas (alapealkiri,

eessõna) või hajutatuna kirjaniku kirjades. Täpsemalt on siin tegemist katsega näidata uurija žanrimääratluse strateegia seoseid autori omaga. Autori ja uurija žanrimääratluse kokkulangemine (või erinemine) võib olla tingitud nii teksti loomise ajal kehtinud žanrimääratluste normide kokkulangemisest (lahknemisest) uurijaagsetega kui ka teksti vaatlemise viisist. Vajadust kriitilise suhtumise järele autori žanrimääratlustesse kinnitab tõik, et mõningad Dostojevski teoste pealkirjad täidavad oma olemuselt alapealkirja või žanri-definitsiooni funktsiooni, justkui määratledes teksti liigi, seejuures nimelt “justkui”, sest nii kirjaniku alapealkirjad kui mõningatel juhtudel ka žanrimääratlused meie arvates mimikreeruvad, imiteerides žanrimääratlusi või “normaalseid” alapealkirju. Alapealkirjalikud pealkirjad aga paljastavad võtet veelgi enam, demonstreerides seda mimikrit mitte ainult semantiliste ja süntaktiliste seoste rikkumise kaudu, nagu alapealkirjades, vaid juba faktilise asetsemisega pealkirja kohal.

Neljandas peatükis (“Epistolaarne novell: «Romaan üheksas kirjas»”) analüüsitakse põhjalikult Dostojevski esimest novelli. Esiteks võimaldas epistolaarne vorm autoril täiel määral edasi anda tegelaste kõnemaneeri, mis erineval moel on koomilises vastuolus nende kirjavahetuse teemaga; teiseks võimaldas see viia tekst pidevasse parodeerivasse suhtesse “epistolarse traditsiooni” väljaga. Kolmandaks võimaldas see vorm teksti ülesehitust viisil, kus sündmuste tõeline pilt, mis mosaiigina tekib tegelaste teadetest, täis ütle matajätmissi ja valejälgedele juhtimist, selgub alles lõpuks. Seega vastab novelli jaoks ebatraditsiooniline ja ootamatu epistolarse “romaani kirjades” vorm paradoksaalsel moel just tema ülesehituse novellilisusele. Langedes kahekordse pinge (teksti pealkiri ja, ühelt poolt — kahe sulgi kirjavahetuse sisu, teisalt — novelli lõpu “romaanilisus”) alla, satuvad kõik teksti elemendid iroonilisse valgusesse, mistõttu tekst tervikuna omandab autoparoodia jooned.

Viiesdas peatükis (“Vastuolu ja kontrast kui novelli süžee ülesehitusprintsip”) analüüsitakse nelja Dostojevski novelli. Neid ühendavaks jooneks on pealkirjad, mis kujutavad endast kahe semantiliselt eriplaanilise (vahel ka vastandliku) sõna ühendust. Nende nimetuste aluseks olev mittevastavuse, eriplaanilisuse (“Härä Prohhartšin”, “Jõulupuu ja pulm”), kontrasti ja oksüümoroni (“Võõras naine”, “Aus varas”) printsip, on meie arvates vastavuses ka teoste süžee ülesehitusprintsipiga.

Juba novelli “**Härä Prohhartšin**” pealkirjas väljendub tegelase peamine eripära — mittevastavus teose alguse haleda vaese ootamatu rikka vahel teose finaalis. Novell on täis allusioone ja reminiscentse kõige erinevamate allikatest, mistõttu muutub peategelane groteskseks, mitmepalgeliseks ja samal ajal ilmetuks figuuriks, mis on parodeerivalt projitseeritud erinevatele ajaloolistele ja kirjanduslikele kujudele. Novell on suurel määral üles ehitatud “saladuste novelli” (Šklovski 1925) põhimõtteid järgides: ootamatu finaali sunnib lugejat ümber hindama peategelasest jäänud muljet, retrospektiivselt ümber hindama tema tegusid ja nende motiveeringut.

Teksti “**Võõras naine ja mees voodi all**” analüüs võimaldas välja tuua lisaks kõigile eespool nimetatud novellitunnustele ka “kaheosalise” (tekst koosneb kahest novellist — “Võõras naine” ja “Armukade mees”) novelli spetsiifika: teise osa lõpplahendus dubleerib esimest, kuid sellele lisandub situatsiooni inversioon, omalaadne süzeeline kiasm — kangelane annab naisele ootamatult ajendi kahtlustada truudusetuses teda ennast. Koomilise mittevastavuse, alogismi- ja paradoksiprintsiipt saab novelli ülesehituse universaalseks printsiibibiks.

Novelli “**Aus varas**” pealkirja ilmne oksüümoronilisus korreleerub kahe domineeriva võtte — parallelismi ja kontrasti — seotusega teksti erinevatel tasanditel. Seejuures on novell üles ehitatud tekstina, mis seostub mitte niivõrd kirjeldatava “tegelikkusega”, kuivõrd teiste tekstidega (Gogoli novelli, naturaalkoolkonna massinovelli ja olukirjeldustega). Kasutades naturaalkoolkonnale iseloomulikke süžeid, motiive, kujundeid, utreerides või “madaldades” erinevaid detaile, mis assotsieeruvad teiste tekstidega, annab Dostojevski ka sellele novellile parodeeriva varjundi.

Pealkiri “**Jõulupuu ja pulm**” peegeldab novelli põhilist konstruktiivset põhimõtet, mis väljendub kaheosalises kompositsioonis (koosneb kahe ühildamatu sündmuse kirjeldusest, milledest kummaski ilmneb vastuolu “vormi” ja “sisu” vahel), samuti tegelaste kontrastsetes iseloomustustes. Iroonia, mis sisaldub jutustaja ülepaisutatud, kirjeldatavate “juhtumite sisuga kontrasteeruvates kiitustes, omistab tekstile kui terviklausungile “vale modaalsuse”. Teiste sõnadega, novelli adekvaatne lugemine eeldab jutustaja poolt pakutavate hinnangute ja väidete vastupidist mõistmist ning kontrastiprintsiip on isomorfne kogu novelli struktuuri suhtes.

Kuuendas peatükis (“Dostojevski psühholoogiline novell: «Polzunkov»”) demonstreeritakse “tekst tekstis” spetsiifikat. *Jutustus-eessõna*, mis moodustab novelli esimese osa, täidab ühelt poolt teise osa dešifreerimiseks vajaliku koodi rolli, luues teatud inerts, tänu millele kindlustatakse teise osa adekvaatne lugemine, ja kannab teiselt poolt raskuspunkti traditsiooniliselt novellilikult Polzunkovi loo “sündmuslikkuselt” “autori” ja samaaegselt ka antud loo tegelase psühholoogiale. Peategelase jutustuses esitatud sündmuste dünaamika, puänt lõpus, samuti teksti pajatuslikkus, mis on saavutatud peategelase jutustuses toodud teiste tegelaste peene kõnelise iseloomustusega, kõik see muudab selle teose psühholoogiliseks novelliks *par excellence*.

Valitud tekstide analüüs võimaldas välja tuua sellised Dostojevski novelli süžee, kompositsiooni ja stiili iseärasused, nagu kiastiline ülesehitusprintsiipt, kontrastivõtte isomorfism, tegelaste ja situatsioonide reduplikatsioon (või isegi multiplikatsioon), motiivide polüfunktsionaalsus, intertekstuaalsete seoste kondensatsioon, “konspiratiivne diskursus”, taotluslikult ebamäärane jutustamise

modaalsus jmt. Jutustaja ja tegelaste teravdatud tähelepanu oma kõnemaneeerile, nende tendents stilistilisele autorefleksioonile, aga samuti *võõra sõna* (tsitaadid, reministsentsid, allusioonid) erinevate vormide kõrgendatud kontsentratsioon, mis on “semiootilise topeltkodeerimise” tulemus (Lotman 1975a: 52), — kõik see moodustab Dostojevski novelli spetsiifiliste tunnuste süsteemi.

Töö tulemusena võib väita, et Dostojevski lühiproosale omane eksplitsiitne žanriline kirevus on implitsiitselt seotud novellipoeetika eri aspektidega. Seega on just novell see mõiste, mis võimaldab neid väga erinevaid tekste siduda tervikanalüüsis autoripoeetikaga.

THE POETICS OF DOSTOEVSKY'S NOVELLAS

Summary

The study focuses on the semio-functional analysis of the narrative technique of certain texts by Dostoevsky commonly referred to as short stories. The objective is to define their true genre, and the conclusion is that they are actually novellas. The title of the study itself demonstrates that among the three traditional aspects of semiotics, two are given the most attention: semantics and syntactics. The study, then, concentrates on the relationship between the sign and the reality beyond it, including the set of entities to which the sign refers (denotation/referents/extension) and meaning, or notion (concept/designated/signified/intension), as well as the relationships between the sign (elements and fragments of the text) within the utterance. Because the material of the study are specific texts representing fiction, the semantic aspect implies not merely an increased attention to the relationships of the text or its parts with extra-textual ("virtual") reality, but a separate referential sphere: other texts, both Dostoevski's and those by other writers.

The syntactic aspect is viewed as no less important, firstly, because poetic syntactics is as relevant for general, or theoretical, poetics, as is poetic semantics, and, traditionally, the central issue of descriptive poetics has been that of composition (interconnection between all the aesthetically relevant elements of the text); and secondly, because the theory of genres has invariably regarded composition as one of the central criteria of the genre in general, and that of the novella in particular.

The features which the Russian Formalists and allied theorists believed to be critical for the novella are essentially these: crucial role of the plot, small size, accentuation of the end (much like the punch line of the joke), and "the construction of the plot on the basis of some incongruity, mismatch, error, contrast, etc." (Эйхенбаум 1927; Шкловский 1925), as well as closed structure and the preference of narration in the first person.

In **The Introduction**, the topicality of the theme is demonstrated, the key concepts are defined, and the basic methodology is outlined. Also, it is explained why the following texts were selected as the material for the study: *A Novel in Nine Letters*, *Mr. Prokharchin*, *Polzunkov*, *Another Man's Wife*, *Or The Husband Under the Bed*, *An Honest Thief*, and *A Christmas Tree and a Wedding*.

Chapter One, "Scholarship", contains a concise review of studies addressing the key features of the novella as a genre in world literature, the specifics of the Russian novella, and the definition of genre of Dostoevsky's minor prose. While various writers did touch upon the specificity of genre in Dostoevsky's novellas, the issue requires a special and systematic revision.

Chapter Two, “The Literary Context of Dostoevsky’s Novellas”, focuses on the principal factors that influenced the poetics of Dostoevsky’s novellas in the 1840s, including the emergence of literary trends and schools and their struggle, the paradigmatic development of the genre, the spread of the mass Romantic and Naturalistic novellas, their distinctions, etc. Also, examples of late 18th and early 19th- century literary criticism and theory, specifically those in which the distinctive features of minor prosaic genres were touched upon in this way or other, are discussed in order to demonstrate that the novella as a genre was either ignored or referred to as short novel or short story. Existing *de facto*, then, the novella was, in a sense, absent *de jure*.

Chapter Three, “Problems with Dostoevsky’s own Definitions of Genre”, addresses the writer’s own definitions of genres of his works, either explicated in his texts (subtitles, prefaces) or contained in his letters; or rather the relationship between the scholarly strategies of defining genres and the writer’s own view, as evidenced by subtitles which, in some sense, are part of the text (in nearly, but not precisely, the same way as the titles themselves are). Dostoevsky frequently changed the genre definitions not merely during his work on a text, which would be only natural, and not merely many years after it had been completed, published, revised, and republished (which might be ascribed to memory errors), but also shortly after the completed manuscript had been shipped to the publishers or after the text had been published or republished. While the logic underlying these changes must be studied and interpreted, it is evident that the scholars are often unable to accept the author’s own “final genre definitions” both because these are sometimes unavailable in subtitles, and due to the “Proteic” nature of their use by the writer in various contexts.

Chapter Four, “An Epistolary Novella: *A Novel in Nine Letters*”, presents a detailed analysis of Dostoevsky’s first novella. The epistolary form has enabled the writer, firstly, to reproduce his characters’ manner of speech which is comically incongruous with the topics of their correspondence in various ways; and secondly, to place the text into an area of permanent parodic relationship with the “epistolary tradition” including that of sentimental epistolary novels (which are alluded to by the title of the work, and by the addition, in its final part, of a topos typical of a novel), and by certain literary letters such as that written by Pushkin’s Tatiana or those by his own Varen’ka Dobroselova. Finally, the epistolary form has made it possible to construct the plot in such a way that the true story, emerging from the mosaic of the characters’ evidence bristling in omissions and false clues, can be reconstructed only in the end, thereby producing the punch line effect. Paradoxically, then, the epistolary form, which is neither traditional nor characteristic of a novella, contributes to the impression that the work is indeed constructed as a novella. The principle underlying *A Novel in Nine Letters* is the interaction between several “literary strata” related in a number of features such as plot, composition, and style, to various literary traditions, genres, and specific works. Towards the end, the

poetics of a “naturalistic” denunciatory prose is eventually disrupted by a “recoding” turning the text into an adventure novella with a simultaneous insertion of an amorous situation suggestive of a novel. All the elements of the text, being placed in the field of double or even triple tension between the title of the work, the contents of the correspondence between the two cheats, and the final topos typical of a novel, are viewed in an ironic light, thereby suggesting that the text as a whole is a self-directed parody.

Chapter Five, “Contradiction and Contrast as a Principle Underlying the Construction of the Novella”, contains an analysis of four novellas by Dostoevsky, differing from others by the fact that the title of each is a combination of two words belonging to different, and sometimes opposite, “semantic fields”. Incongruity, lack of agreement between various planes (*Mr. Prokharchin, A Christmas Tree and a Wedding*), contrast, and oxymoron (*Other Man's Wife, An Honest Thief*) underlying these titles, are apparently manifestations of the dominant constructive principle of the texts themselves.

The title of the novella *Mr. Prokharchin* highlights the hero's principal feature: incongruence between his appearance of a destitute person and the unexpected fact (one that pops up in the end) that he was a rich man. Because this novella abounds in allusions to, and reminiscences of, vastly different sources, the hero eventually turns into a grotesque many-sided and, at the same time, featureless figure parodically projected onto various literary and historical characters. The text largely corresponds to what Shklovsky (1925) described as “novella of mysteries”: indeed, the unexpected end urges the reader to revise his image of the hero that results from the preceding parts and turn back to evaluate his actions and motives in retrospect.

The analysis of *Another Man's Wife and the Husband under the Bed* has made it possible to demonstrate not just the presence in it of all the attributes of the novella listed above, but to assess it as a “bipartite” novella (indeed, the text is a combination of two novellas: *Another Man's Wife* and *A Jealous Husband*: the denouement of the second part in some way reiterates the first one in that the doubly unfaithful wife is unmasked (or not), but with an addition of an inverted situation, a kind of chiasmus in the plot: the hero suddenly prompts his wife to suspect that he is unfaithful himself. Comic incongruity, illogicality, and paradox, become a universal principle underlying the construction of the novella. Its manifestations include the oxymoronic title, the “elevated stammer” of the hero, the projection of a “profane” character onto a “sacral” literature, the disagreement between the style of speech and its content, and finally, in the incongruity between the entire narrative and its conclusion, and between the stated theme and its elaboration.

The overtly oxymoronic title of the novella *Honest Thief* is in line with the combination of two principal devices: parallelism and contrast, both manifested at various text levels (types of characters, their narrative capacities, and the relationship of parallel motifs). In addition, the novella is constructed as a text referring not so much to the “reality” described as to other texts such as Gogol's

novellas, “naturalistic” mass novellas, and essays). Using plots, motifs, and images characteristic of the “Naturalistic school”, Dostoevsky exaggerated or “degraded” certain details causing associations with other texts, thereby making the novella largely parodic.

The title *A Christmas Tree and a Wedding* is in keeping with the main constructive principle of the novella, manifested in the bipartite composition of the text comprising the account of two incompatible events each of which contains a contradiction between “form” and “content”, as well as in the contrasting features of the heroes. Irony, evidenced by the narrator’s deliberately overstated praise contrasting with the nature of the events described, imparts a feature of “false modality” to the text as a whole. In other words, the adequate interpretation of the novella runs counter to the narrator’s assessments and judgments, and the principle of contrast is isomorphic to the entire structure of the novella.

In **Chapter Six**, “Dostoevsky’s Psychological Novella: *Polzunkov*”, the specificity of framed narrative is demonstrated. On the one hand, the *introductory narrative* constituting the first part of the novella, functions as a code that is necessary for the decoding of the second part, and engenders certain inertia ensuring the adequate interpretation of the second part, as illustrated by details such as the hero’s frequent use of “slovo-*yer*” (names of two Russian letters, jointly pronounced as “s” and, in old Russia, added to other words by speakers considering themselves socially inferior to the listeners), or uncommented upon exclamations from the audience; on the other hand, it shifts the focus from the eventfulness of Polzunkov’s narrative, traditionally inherent in the novella, to the psychology of the “author” and at the same time that of the hero. The rapid succession of events related in the hero’s narrative, his concluding words overtly resembling a punch line and highly typical of a novella, as well as a prominent part played by the narration in the first person due to the skilful mimicry of other characters’ verbal behaviour in the hero’s narrative, all this renders the work a novella *par excellence*. *Polzunkov*, then, is a “true novella” in the formal sense, a text with an *introductory narrative* functioning as a frame and, in its main part (Polzunkov’s story), containing an account of events rapidly succeeding each other up to the highly unexpected end. Basically, it is an example of a *psychological novella*, the principal thrust of which is to create an image of a suffering buffoon, a comic martyr, a character by far more typical of a novel than of a novella.

The analysis of selected texts has made it possible to separate certain distinctive features of plot, composition, and style in Dostoevsky’s novellas. These include the chiasmic principle of construction, isomorphism of contrasts, reduplication (or even multiplication) of characters and situations, multifunctionality of

certain motifs, condensation of intertextual connections, “clandestine discourse”, intentionally loose modality of narration, etc. An unusually close attention paid by both the narrator and the characters to their manner of speech, their tendency towards stylistic introspection, and the increased frequency of various forms of *borrowed speech* such as quotations, reminiscences, and allusions, resulting from a “double semiotic encoding” (Лотман 1975a: 52), all these make up the system of features that are specific of Dostoevsky’s novellas.

CURRICULUM VITAE

Ирина Аврамец

Родилась 12.05.1953 в Баку
гражданка Эстонской Республики
вдова
Телефон: +372 7 441 047
e-mail: avramets@ut.ee

Образование

1960–1961 3 средняя школа (Краснодар, РСФСР)
1961–1962 2 восьмилетняя школа (Рига, Латв. ССР)
1962–1968 27 средняя школа (Рига, Латв. ССР)
1968–1970 9 средняя школа (Рига, Латв. ССР)
1974–1979 отделение русского языка и литературы филологического
факультета Тартуского государственного университета,
диплом с отличием
1983–1986 аспирант кафедры русской литературы ТГУ
1992 защитила магистерскую диссертацию «“Портрет” Н. В. Го-
голя и “Хозяйка” Ф. М. Достоевского» (научный руководи-
тель проф. Ю. М. Лотман)
1996–2001 докторант кафедры семиотики и культурологии

Работа

1971–1974 библиотекарь Фундаментальной библиотеки АН Латв. ССР
1979–1982 преподаватель кафедры русской литературы ТГУ
1982–1983 старший преподаватель кафедры русской литературы ТГУ
1986–1987 шахматный тренер Тартуской Детской и юношеской спорт-
школы
1987–1989 старший преподаватель кафедры русской литературы ТГУ
1989–1991 младший научный сотрудник лаборатории русской лите-
ратуры ТГУ
1991–1992 старший преподаватель кафедры русской литературы Тар-
туского университета
1992–1993 лектор кафедры семиотики Тартуского университета
1993–2001 лектор отделения семиотики Тартуского университета

CURRICULUM VITAE

Irina Avramets

Sünniaeg ja -koht 12. mai 1953, Bakuu
Kodakondsus Eesti
Perekonnaseis lesk
Telefon 07-441047
e-post avramets@ut.ee

Hariduskäik

1960–1961 Krasnodari 3. Keskkool
1961–1962 Riia 2. 8-klassiline kool
1962–1968 Riia 27. Keskkool
1968–1970 Riia 9. Keskkool
1974–1979 Tartu Ülikooli filoloogiateaduskonna vene keele ja kirjanduse osakond, diplom *cum laude*
1983–1986 aspirantuur Tartu Ülikooli vene kirjanduse kateedri juures
1992 magistritöö “N. V. Gogoli “Portree” ja F. M. Dostojevski “Perenaine””
1996–2001 Tartu Ülikooli semiootika ja kulturoloogia õppetooli doktorant

Teenistuskäik

1971–1974 Läti TA Fundamentaalaramatukogu raamatukoguhoidja
1979–1983 Tartu Ülikooli vene kirjanduse õppetooli õppejõud
1986–1987 Tartu LNSK maletreener
1987–1989 Tartu Ülikooli vene kirjanduse õppetooli vanemõpetaja
1989–1991 Tartu Ülikooli vene kirjanduse laboratooriumi nooremteadur
1991–1992 Tartu Ülikooli vene kirjanduse õppetooli vanemõpetaja
1992–1993 Tartu Ülikooli semiootika õppetooli lektor
1993–2001 Tartu Ülikooli semiootika osakonna lektor

DISSERTATIONES SEMIOTICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. М. Ю. Лотман. Структура и типология русского стиха. Тарту 2000.
2. Елена Григорьева. Эмблема: структура и прагматика. Тарту 2000.
3. Valdur Mikita. Kreatiivsuskäsitluste võrdlus semiootikas ja psühholoogias. Tartu 2000.



ISSN 1406-6033
ISBN 9985-56-609-2